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

Title	ハイナー・ミュラーの亡霊たち
Sub Title	Müllers Gespenster
Author	Lehmann, Hans-Thies 石見, 舟(Ishimi, Shū)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2021
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.翻訳特集号 (2021. 5) ,p.1- 31
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	翻訳
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20210531-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ハイナー・ミュラーの亡霊たち

ハンス＝ティース・レーマン
訳：石見　舟
（ライプツィヒ大学大学院博士課程）

【凡例】

一、斜字で示される箇所には傍点を付した。

一、ただし、ドイツ語以外の術語で斜字になっている箇所には傍点を付していない。

一、原註は原文の形式に合わせて本文中に、訳者による註は脚註および本文中の〔　〕内に示した。

一、作品の引用については既訳を参照し、文脈に応じて適宜変更を加えた。原文中大文字で強調して書かれている箇所は太字で示した。既訳のミュラー作品の書誌情報に関しては訳者解題の末尾にまとめて記載し、本稿では書名のみを挙げた。

一、ミュラーからの引用のうち数か所については訳者が新しく出典を記した。以下、Wと略記し、続いて巻数と頁数のみを示した。Müller, Heiner: Werke. Hrsg. von Frank Hörnigk. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1998-2005.

「ですけれど、おじさま、いったいどうして幽霊の話をしようなんてお思いになったのですか。」
「思いついたかって――ほら、そこここに気配がするだろう。[…]」
――テーオドール・シュトルム [1)]

亡霊にはどのような意義を見出せるだろうか。聴かれるべきものとは何

---

1) テーオドール・シュトルム「炉辺にて」『シュトルム名作集Ⅴ』日本シュトルム協会編訳、三元社、2012 年、37 頁所収。

か。どうしてそれは気配がするのだろう。その政治的、理論的、美学的魅力とは何だろうか。ジャック・デリダが著書『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』[2]（原著は 1993 年刊）において、記号の戯れに揉まれながら意味の猶予や遅延について思考し、そうして彼の概念やメタファーのセリーに亡霊をめぐる議論を加えて、拡張したこと。メディアを用いた芸術と実験演劇がリアルなものへの疑問を投げかけ、在と不在のあいだの亡霊じみた舞台装置＝光景を探し出したこと。あるいは、ハイナー・ミュラーの作品のなかで幻影や亡霊、天使、ゾンビ、死霊、亡霊じみた有象無象がただうようよと群がっているということ。――これらが投げかける問いとは以下のことである。すなわち、亡霊はとうの昔から、存在と不在のあいだの境界をますます打ち消し、そのあいだに横たわる敷居の領野を肥大させるような、物の存在様態の記号として敬われているのではないだろうか。

亡霊とは何だろうか。一方では、精神＝魂的なもの（das Spirituelle）の物質化である。つまり、魂、死者の取る形姿、思考においてのみ存在するような謎に満ちた諸力が身体を持つということである。他方では、脱現実化である。というのも、亡霊的な身体性とは物理的に攻撃することができず、それゆえ傷を負わせることもできず、アウラ的で、ただ現象であるような、準物質的な現象であるからだ。このようにして亡霊は決定不可能なものの敷居の領野のどこにでも潜んでいる曖昧さと不気味さを感覚させるのである。疑いようもないのは、シミュラークルの時代は大亡霊時代にちがいないということである。そしてこれは、――最も顕著な例であるとはいえ―― 一般常識から借り受けたリアルと非リアルの概念を揺さぶるようなデジタルな仮象によるメディアの領域のことだけを指すのではない。エルンスト・ブロッホが主張したように（„Technik und Geistererscheinungen“[3]）、技術が進歩することによって、亡霊が駆逐される

---

2) 邦訳は、増田一夫訳、藤原書店、2007 年。

3) エルンスト・ブロッホ「技術と幽霊現象」『異化 I』船戸満之訳、白水社、1986 年、171-178 頁所収。

というのは、明らかに間違っている。むしろ、技術はそれをますますはびこらせるのである。プルーストの耳にはまだ、電話越しの声が、冥界から響く声に聞こえたが、写真や蓄音、映画による記録と複製はひょっとすると――キットラーが鋭く指摘するように――総じて幻覚の力を無用にしたのである。筆記文化の時代においては、読者と書き手はそれを苦労して奮い立たせなければならなかったのだが。

しかしながら、別のリアリティ、とりわけ別な時間の次元から現れて、人間と出会うこととなる亡霊の出現は、『ペルシア人』のダレイオスの霊や『オレステイア』のクリュタイムネストラの影以来すでに演劇効果の揺るぎない要素であった。予言者であれ、警告者であれ、死者の国からの亡霊の登場は、舞台上の英雄〔＝主人公〕たちの現在を補完する――より正確にいえば、骨抜きにするのである。亡霊は、ある未来を要求する過去の使者なのである。ローエンシュタインによるバロック悲劇『ソフォニスベ』[4] に出てくるディドの亡霊は空しさ（*vanitas*）に満ちた史実の未来を告げ知らせる。シェイクスピアの亡霊、再来者（*revenants*）は、後世に影響をおよぼす歴史の物質化として読める。この亡霊たちが語っているのは、ミュラーの言葉によれば、「死者は歴史のなかでは死んでいない」（GI 2, 64）ということである。死者に対する恐れは非常に古くからある。太古からの祭儀を行うことで人々はこれをなだめ、中和し、懐柔し続けなければならなかった。時として死者は石で埋められた。今わたしたちは土をかけるのみである。友好的にせよ、恐怖を催させるにせよ、亡霊の現象は、遅滞（*Verzug*）を知らせることで、現在の充溢を破壊する。なにものかが遅れている、決着がついていないというのである。そのなにものかとは、復讐、救済、はては正義である。大ハムレットは彼の罪〔＝負債〕の花盛りに殺められたがゆえに、天上での清算が未着のままになってしまった。これは小ハムレットによって支払われることとなる。亡霊の出現は、過チヲ忘ルルナカレ（memento culpae）ということである。丑三つ時に用いら

4) この戯曲については、ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』上巻、浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、1999 年、367-369 頁に訳者の解説がある。

れる非現実話法は、時間を現在時点からの単なる連続に還元してしまうような時間概念すべてを解体する。オスカー・ワイルド『カンタヴィルの幽霊』は近代に皮肉な知らせをもたらしはした。すなわち、アメリカ的でも、清潔でも、絶対的に現在的でもないものは、ただ笑劇に適うに過ぎないと言うのだ。ここでは、亡霊は馬鹿馬鹿しいものとなっている。若きオティス嬢のいささか素朴な恋と亡霊じみた血痕に使われた多目的洗剤だけで、この可哀そうなほど疲弊した亡霊は救済されるのである。All you need is love.（愛こそすべて）しかし、オティス家とは正反対に、近代はどこもかしこも亡霊がうようよしている。

亡霊は、時間と歴史の不気味さというものを指示しているのである。意識は記憶を求める。死のなかに沈み込むことなしには生への説得的な視線は獲得できない。想起なしにユートピアはありえない。したがって、過去と未来の絡み合いとしてある亡霊は、ミュラーの中心的なテーマであるにちがいない。彼の考えでは錯時性〔＝アナクロニズム〕なしには書く行為が成立しないことからして、すでにそうなのである。（GI, 36ff.）ミュラーの文章のほとんどは、つねに先行する文章への回答であるが、それは彼がしばしば強調したように「死者たちとの対話」（GI, 138）なのである。それどころかこの死者たちとは、未来において自分のテクストを受け取る者たちを彼が信じられなくなっていっても、「過去における」作者の「後世」とみなしうるのである（GI, 137）。書く者のうちで、彼の歴史が生み出した罪〔＝負債〕であり死者である先祖たちが一緒に書いているのである。存在し、書く亡霊は、書き手のアイデンティティを時間と同じように分割するのである。『1963 年の年賀状』では何と書いてあったか。

公園ではポプラがざわめく
我が頭に巣食うのは誰か〔W1, 169.〕

自然の風景と死者の国、そして自己の分裂を結び合わせる表現である。このようにしてアイデンティティから差し引かれた分（Abzug）はしかし、「輸血」によって、それよりも多く補われる。この「輸血」とは、先行す

るテクストの改訂や翻訳を意味し、まさに歴史の「蒸発」（GI, 154）や亡霊化に抵抗するための「吸血鬼的」行為（GI, 145）である。ミュラーのテクストが構造上すでに再来者と関係があるということは明らかなことであるけれども、ミュラーほど頑固に分身（Doubles）[5] について書く者はいない。その分身とは、マクベス、ハムレット、タイタス・アンドロニカス、ヘラクレス、ピロクテーテス、オイディプス、プロメテウスなどである。『ゲルマーニア　ベルリンの死』において亡霊的な歴史的ドッペルゲンガーじみたものがドラマトゥルギー上の構成原理であるのに対して、たとえば『グンドリングの生涯　プロイセンのフリードリヒ　レッシングの眠り夢叫び』や『ハムレットマシーン』、『指令』ではモンタージュというドラマトゥルギーが、非連続的な複数の時空間を用いて、シュルレアリズム的雰囲気を生み出している。この雰囲気において、登場人物や出来事それぞれのリアリティの程度は、リアリティ、夢、幻想のはざまで不明瞭に揺らぐこととなり、舞台はいかなる同質的な時空間も超えたところで亡霊と引用の遊び場と化すのだ。だからこそ、ロバート・ウィルソン演出の『ザ・シヴィル・ウォーズ』で、いまわの際のフリードリヒの亡霊の声が「死後」舞台上で、イルゼ・リッターがかつての朗誦術の声色で作り出したモイッシーの亡霊の声とデュエットを響かせる場面に、ミュラーが感動したのである。すなわち、それは時間と論理の跳躍であったのだ。（GI 2, 48.）[6]

ミュラーの作品群のこのようなモティーフはとても卓越したものであるがゆえに、ロマン主義の亡霊・ホフマンを模して、亡霊・ミュラーと呼ぶこともできるであろう。ただし、亡霊の本来のメディアは小説であり、ミュラーの専門領域、演劇ではない。小説の言語記号は最良の仕方で不気味さ、想像の自由、幻想の産出を可能にする。これはフーコー（„Schriften zur Literatur“, 157-177[7]）にしたがえば本と電灯のあいだ、あるいはエクリ

---

5) ハイナー・ミュラーにとっても重要な先達の一人であったアントナン・アルトーはこの語を「霊」の意味で用いている。アントナン・アルトー『演劇とその分身』安堂信也訳、白水社、2015 年、16 頁および 242-244 頁を参照。

6) 『闘いなき戦い』267 頁を参照。

7) ミシェル・フーコー「幻想の図書館」『フーコー・コレクション 2』工藤庸子訳、筑摩書房、2006 年、158-215 頁所収。

チュールのなか、「幻想の図書館」のなかに住みつくのである――とりわけ言語記号には、イメージと比べて、亡霊的なものを規定するアンビヴァレンス（在と不在、身体と精神＝魂、生と死）に決着を付けさせる力が少ないためである。

しかし、ミュラーの念頭にあり、「日々の死を本性的な条件とする」復活の演劇であるような演劇を、彼は「交霊術＝死者との誓願（Totenbeschwörung）」と捉えている。これは「亡霊たちを徴集したアンサンブルであり、舞台公演の後には、彼らはふたたび墓穴へと戻り、最後の舞台まで、つまり第三幕の初日まで待たなければならない。書き割りは、死の彼方の風景の旅行案内書となり、そこでは復活という逆行の因果関係が一時休止している。」（Wonder, Erich: Raum-Szenen / Szenen-Raum. Stuttgart 1986, S.62）

ミュラーにおいてまったく全般的に妥当するのは、以下のようなことである。すなわち、「ドラマの機能のうちのひとつが交霊である。死者たちとの対話が途切れることは許されない。彼らとともに埋葬された未来がどのようなものであるかが明らかになるまでは。」（GI 2, 64）彼によれば、古代悲劇はすでに本質的には「交霊術」（GI 2, 136）である。古代ギリシア人は悲劇において死者たちで舞台を満たし、彼らの顔を仮面で覆ったのである。交霊には「悪魔祓い」が結びついている。ある時代を終わらせるという目的のために、麻痺させ、脅すような死者たちが解放されるのである。ミュラーは度々、能楽と自身のテクストのあいだに関係があるとほのめかしているのだが、両者がほとんどもっぱら死者の亡霊の演劇的な交霊と回帰を内容としていることから、それを裏付けることができるかもしれない。

演劇はクロノスを別な時間へと「翻訳」しなければならない。すなわち「過去、現在、未来の同時性」への翻訳である。ただそれによってのみ歴史は「概観することが可能」になるのだ――ところで興味深いことに、これはアリストテレス詩学の中心的なカテゴリー（synopton）なのである。ここでは、筋の論理と統一などではまったくなく、複数の時間平面（Zeitebenen）が溶解して新しい演劇 - 時間になることが重要だとい

う点だけが異なるのだが。キリコの絵画によせてミュラーは演劇を、「文脈からの視線の孤立」の構造であると捉える（GI 2, 139）。間違いなく亡霊の時間とは、無意識、幻想、シュルレアルの時間である。つまりそれは、時間の外側と内側に同時にあるに違いないような時間である。このような時間を、ヴェルナー・ハーマッハーにならって „*contre-temps*“、非時間（Unzeit）と呼ぼう。[8] 時間が意識を打ち立てるのだとすれば、非 - 時間は未来の到来の遅滞でもあるような意味の退却（Entzug）を際立たせる。しかしミュラーにとっては、この非時間こそが歴史の時間であるのだ。彼のテクストでは時間と風景が入れ替わる。死者とともに在る時間は、風景の空間性においてふたたび現れるのである。『落魄の岸辺　メディアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景』の注釈にはこのようにある。「どの風景でもそうだが、ここではテクストのなかの〈私〉は集合的（kollektiv）である。」（„Herzstück“, 101）[9] 集合体と風景は個人が体験可能な時間を無効にする。このような時間の脱時間化は、演劇において――ブレヒトの教育劇を引き受けて――「死を学ぶ」、「身体の再人間化」、「死者とのコミュニケーション」（„Zur Lage der Nation“, 38）といった機能を通して生まれる。再人間化された身体というモティーフには、演劇を「頭同士ではなく、身体同士の対話」（GI 2, 129）として理解するミュラーの考えが反映されている。ベンヤミンが芸術の才能を身体への刺激の訓練と結び付けたように――彼が美学的な反応の技術をラステッリにたとえたこと、彼の曲芸師の理論で述べられていること、絵画の才能を、筆を握る手の刺激伝達能力と定義したことを参照せよ――ミュラーは「自身の身体に耳を澄まし、自身の身体のリズムを、ふさわしいメディアに置き換える」よう唱えた。それが才能であると言うのだ。（GI 2, 128f.）

皮肉なことに、ミュラーにとって死者は民主主義の観点からいっても重要であった。死者は生者より数で優っているのだから、死者たちの問題と関わり合わざるをえないというのである（GI, 178）。今ではもしかしたら

---

8) 増田靖彦はこれに「時期を外れた時間」という訳語を当てている。ヴェルナー・ハーマッハー『他自律』増田靖彦訳、月曜社、2007 年、181 頁を参照。

9) 『メディアマテリアル』28 頁。

生者のほうが過半数を取ることがあるかもしれず、ラテン語の表現「大勢ノ許へ行ク」〔„ad plures ire“「死ぬこと」を意味する婉曲表現〕がもはや妥当しなくなるとしても、この反省は確たるものであり続ける。しかし、死者たちの問題とは何だろうか。それは、死者とともに埋葬された未来である、と言うことができる。人が死ぬということがつねに意味するのは、その人のなかに可能性としてあったものが現実化されなかったということである。しかし可能性の形式は（過ぎ去ってもいる）未来、登場、「来ること」である。したがって死者を見捨てるというのは、未来を埋葬することを意味する。

別な観点からすると、『オイディプス』における時間とは「逆行するもの」である――未来（子どもたち）をオイディプスは現在（妻イオカステ）と作り出すが、それは本当は過去（母）であり、それによって彼の子どもたちは同時に彼自身の兄弟にちがいなくなるのである。彼の前にあるものは、すでに彼の後にもあるのである。オイディプスはすでに死んだ者として生きているのだ。仮面を記号として読むならば、それは、硬直状態、つまり決定的に固定された形姿において死を先取りしているのである。オイディプスが舞台に現れるときはいつも、生き生きとした顔を石化する分身が死を表現している。また、仮面の硬直は――これは生き生きとした形姿全体にとってはいわば「盲点」である――まさに首と髪のあいだの致命的な切り込みとして死を刻み付けるのである。このような生における死の存在は同時に、生が死を乗り越えてイメージとして保存されうることの条件になっている。デスマスクが採られ、肖像画によって固定されるとき、この出来事から切り離すことができなくなるのは、この瞬間から発生した死者の亡霊的な生き延びである。これは一度として無害であったことはない。人々がメデューサのなかに残像として、闘いの日々で憎しみと殺害欲求にゆがんだ戦士の顔を、蛇に戦士のなびく髪を、つまり敵を恐怖に陥らせた光景をふたたび見出すのが無理のないことだとすれば、すべての硬直した仮面、すべての石化には、見た者を石にし、殺すような脅威が宿っているのである。メデューサに近づくことができた者は、石の客人を迎え入れるだけではなく、自身もそれになるのである。

亡霊がそうしたものとして描かれているのは、詩学、ドラマ理論にのみ関わることではない。ミュラーのテーマとも直接的に関わる、中心的な表現方法なのである。亡霊・ホフマンのあとに、わたしたちは亡霊・ミュラーという例も持っているのだ。いくつかの目を見張るような登場を思い出したい。歴史的な亡霊たちは、あざけるような悪夢としてあるのだ。彼らは、同一なものの回帰、ユートピアの無益さを笑う。たとえば吸血鬼のフリードリヒ二世のもとでは、労働者は凌辱されたり、体罰を受けたり、血を吸われることはない。それにもかかわらず見落としようのないほど明らかなのは、新しい労働者たちの権力がとうに新たな――そしてたしかに遺産として継承した――疎外化を生じさせていることである。フリードリヒ二世時代の亡霊は非常に生き生きと存在している。『ヴォロコラムスク幹線路 3〈決闘〉』で〔1953 年〕6 月 17 日、暴動を起こした者は、迫るロシア軍戦車に対して以下のように反応する。

俺は言わなかったぞ　スターリンは死んだとは　ハイル・スターリン
戦車の砲塔に乗っかって　奴の亡霊がやって来たんだ
キャタピラの下では轢かれた赤のローザが腐って行って
ベルリンじゅうに広がって行く　俺たちは墓堀人だ
誰もが能率給のポストに収まっているんだから
俺たちは　亡霊たちと食卓を囲む術を心得ている
立食形式だと夜が白むのも早くなる。
(„Shakespeare Factory 2“, 243) [10]

「スターリンへの忠誠 1」という景 [11] では、三人の超現実的な兵士の亡霊が――「彼らはもはや五体満足ではない」――スターリングラードのはずれ、吹雪と共食いに見舞われる軍隊のただなかにある。そこに「蒼白で肥っ」たナポレオンの亡霊が登場する。その後ろには「緑色の顔をし」たシーザー、そして「等身大以上の錆び付いた鎧姿」の〔中世の叙事詩

10)『カルテット』141 頁。
11)『ゲルマーニア　ベルリンの死』140-147 頁。

『ニーベルンゲンの歌』の登場人物たちである〕グンター、ハーゲン、フォルカー、ゲールノートらが現れる。彼らはいまもなお「想像上のフン族」と戦っているのだ。次の景では、冒頭に「一人の人物――髑髏売り」と書かれている。第二の娼婦は叫ぶ。「誰なの、あの亡霊。気味がわるい！」。『ヴォロコラムスク幹線路 1』では、脱走兵は死ぬ前にすでに亡霊になっている。「そして大隊の千の眼は　死を前にしてもう／彼の体が透けて見えるかのように彼を見通した」（死ぬ前にではなく、いわばただ単に死んで存在する前に）そしてその亡霊は彼の処刑を命じた司令官を絶え間なく追い回すのである――「そして死者の彼もまたつねに歩みをともにしている」（„Shakespeare Factory 1“, 247 & 249）[12]。

他の亡霊たちは、「骨が休むまでは　直立の泳者」[13] として、まだしばらくのあいだ地底に立つ死者たちである。『賃金を下げる者』の枢密顧問官は、ミュラー本人が演出をしたさい、声を立てずに笑う亡霊として登場した。また、トラクター運転手は畑の土の下方に亡霊を見出すが、このとき地面はガラスになったと彼には思われたのである。[14] ここではその名を挙げるにとどめるが、他にも数多くの脅威をもたらす天使、裏切り、絶望、そして死者の国から回帰してくる女性たちの恐怖の亡霊がある。彼らはみな大群で何度も何度もやって来るのである。これがミュラーの亡霊たちである。

しかし、亡霊（Gespenst）とは何であろうか。さしあたり言葉の意味上では、刺激、誘惑、説得を意味する古高ドイツ語 *spanan* から派生した「そそのかし、誘惑」（*gespanst*）である。「より糸」（Gespinst）は語源的には近しくはない。ゲーテは『ファウスト』の 6198 行目で「白痴の魔女や、目眩ましのお化や（mit hexen-faxen, gespenst-gespinnsten）」[15] と言葉遊びをしたり、マルクスは音の近さを存分に利用したりしている。最も名高い亡

---

12)『カルテット』110 頁および 113 頁。
13)『メディアマテリアル』22 頁。
14)『ゲルマーニア　ベルリンの死』35-36 頁を参照。
15) ゲーテ『ファウスト第二部』相良守峯訳、岩波文庫、1958 年、106 頁。

霊のうちのひとつ、共産主義という亡霊は、シラーの言葉「革命という恐ろしい亡霊」を先達としている。亡霊は精神＝魂的なものの物質化である。すなわち、魂や息絶えた形姿、思考のなかでしか存在しないように思われる不可思議な諸力が、身体を獲得するということである。しかしながらこの身体性のほうはただの現象にすぎない。亡霊は飛び、現れ、壁をすり抜けていくのであり、触れられたり、傷つけられたりすることはない。彼らの身体はアウラ的なものであって、単なる仮象である。そのようにして亡霊はあの境界の曖昧さ、決定不可能性に起因する不気味さを示すのである。亡霊的なものが、非物質的なものの独自の物質化と定義される意味において、何の誇張もなしに、わたしたちは大亡霊時代を体験しており、亡霊には今もなお大きな未来があると言うことができるのだ。わたしが念頭に置いているのは、「デジタルな仮象」がますます支配的になったメディアの現実である。ますます頻繁にわたしたちは、電話やマイク越しあるいはコンピュータ音声によって作り出された声のみの存在に出くわしている。わたしたちが平面のスクリーンでしか知らない多くの物がはたして本当に存在するのか、ますます疑わしくなっている。ホログラフによる表象にはどのような濃密の質がなおも見出されるのであろうか。いずれにせよ、物質的なものと非物質的なものとの接触の関係性はますます不確かになっている。ゲイリー・ヒルの卓越した双方向的ヴィデオ・インスタレーション『トール・シップス』はこの経験を題材としており、視覚的なものと心理的なものの接触における越境的なものを意識させる。決定不可能性の領域が拡大するのである。「インスタレーションは空っぽの地下室のような空間である。非常に暗いために、入場するときは、先に入っていた人たちとすぐにぶつかりかねないほどだ。見えないところから、12 人の様々な人たちの姿が長い方の壁に投影される。約 18 メートルある廊下の先にある壁にそのうちの一人が投影されている。インスタレーションの訪問者のひとりが、その映像のひとつ、たとえば後方遠くに座っていた人物の映像へ近づいて行き立ち止まるとする。するとこの人物は反応を示す。すなわち立ち上がり、その訪問者のところへ行って、〈等身大〉の大きさでしばしその人の前に立ち止まり、見返すかのようにいるのである。訪問者がその場を離れるか、あるいは一定時間以上立ち続けると、その人物は踵を返して、

元の場所に戻り、座る。訪問者がその場を離れた後にまたそこへ戻ろうとすると、その遠ざかっていた人物もまた戻ってきて、近づき、しばしのあいだ見返す……」（Quasha, George, in: Gary Hill, Katalog Stedelijk Museum Amsterdam, Kunsthalle Wien 1993/1994.）『トール・シップス』とは明らかに、亡霊がうろつく場所である。歩き、座り、向きを変え、遠ざかる人物の映像はレンズを通して、額なしで暗い壁に投影される。そのさい映像の一定のぼやけ具合はむしろ亡霊的な魅力を高めるのである。訪問者は自ら通路を歩くことによって映像を変更させ、人物に前進・後退の移動を起こさせるのであるが、これは訪問者にとって「反応」に見えるのである。ヴィデオ上の亡霊たちとほとんど接触することの実効性、また同時に非現実性は、コミュニケーションとリアリティの知覚そのものが不確かなものであることへの問いかけを生む。空間は影の世界であるのだ。仮に個々人がこの空間を別様に投影しながら知覚するとしても、死者の国からの再来者という連想はほとんど避けがたいのである。これは第三の方法での出会いである。それは現在性と潜在性のあいだの、心理的精神的な現実であり、技術によって作り出されるものである。すなわち、想像的なイメージの存在獲得、影のような来訪者の存在喪失、概念的な対立を「脱構築」するかに思われる移行の領野における影と身体の同化である（ヒルのヴィデオ作品に、ジャック・デリダ本人が参加しているのは偶然ではない）。これは〈もはや作品ではない〉（あるのは訪問者による訪問のみである）。これはミュラーのテクストにも見られる手法を用いている。それは亡霊との出会いの表現である。

無論ミュラーはマルクスが抽象的労働を「亡霊的な」物と分析したことを知っている。それゆえに自らの生を仕事から引き出す者たちは、彼にとっては厳密な意味でゾンビ（Untote）なのである。「スーツケースを引きずるのっぺらぼうの顔をしたゾンビ（Zombie）たち。彼らは全員主観的には自由を感じているのだ。」（GI, 121f.）本来はキャラクターを表す仮面であるはずの顔がのっぺらぼうの、抽象的労働に明け暮れるゾンビたち。この亡霊性が国家資本主義において継続していくことはミュラーには明らかなことである。『建設』に登場する労働者たちは「社会主義的に」自主的

かつ賢明に発電所の計画を変更し、上水道を建設しようとするが、そんな彼らが皮肉な仕方で経験することになるのは、給与管理課にとって彼らは「空気」も同然であるということだった。クライバー「給料日に管理課で化けて出ることがあるとしたら、それは上水道の亡霊だ……」ボルビク「俺の意見じゃ、亡霊はな、発電所で復活するよ」〔W3, 358〕。マルクスを読んでいたミュラーはもちろん、資本制の条件下では売却不可能なものを生産する者は――それが差し迫って必要なものであったとしても、文字通り、マルクスの書くところによれば「無」を生産したのであり、それは亡霊たちによる亡霊的な交換価値労働である。市場が計画経済に取って代わられたくらいでは、変化は何も起きないのである。それゆえボルビクが、未来のために身を捧げひどく消耗した同僚たちをあざけって言う言葉は正鵠を射ている。「お前らが何者か教えてやろう。お前はひとりひとりが自分の亡霊だ。それがお前らだ。」〔Ebd., S. 388〕

亡霊は、時代のタガが外れている（*out of joint*）〔第 1 幕第 5 場のハムレットの台詞〕と言い表されるような構造を描き出す。そのさい「個人としてのアイデンティティの幻想」（„Jenseits der Nation“, 31）も同時に失墜する。もちろん構成上いつもただ問題含みで、分裂しており、覆い隠され、仮面を着けられた状態でしかないアイデンティティは、集合体のなかではじめて始まる。アイデンティティが破綻しえないとされる〈わたし〉という場所は幻想にすぎない。アイデンティティが存在するのは、それが破綻、委任、責任のそれとしてあるところである。ミュラーのしばしばショックを与えるような個人に対する無関心さは、この点でもマルクスのモティーフも採用しながら、人間の「類としての意識」ないし「自分自身に対するものにはとどまらない責任」（GI 2, 52）を目指している。彼にとって重要なのは、ブレヒトの言葉を借りて言えば、「［…］私には出来た／私のいないあとのツグミの歌をも／ことごとくよろこぶこと」[16] なのである。あるインタヴューで彼が強調したのは、未来は――同時に「対話の相手にして

16) ベルトルト・ブレヒト「慈善病院の白い病室で私が」『ベルトルト・ブレヒトの仕事』第 3 巻、野村修編、河出書房新社、1972 年、378 頁。

対話の妨害者」である――死者との対話から成り立っているということだ。その未来は、たえず揺れ動き、変革され続けることのうちにのみ存立することができ、読者が「自分が誰で、何で、どこにいるのか」（ibid.）もはや分からなくなる場所で始まるものである。そのような対話はモラルの彼方で行われる――「死者には恩赦を与えなければならない」（„Jenseits der Nation“, 49）。これは単純な忘却を意味しはしない。むしろミュラーは何度も、人間の超個人的な次元の破綻を喧伝するような現在の祭儀を非難していたのである。風景、集合体、死者、未来あるいは復活は、現在の祭儀に抗して時間の差延（*différance*）を措定するために、一堂に会する。そのようにして幻想は、骸骨、骨、石や山脈、――ベンヤミンがドイツ悲劇の根底に見ていたような――原史と自然史との不気味な連帯を取り結ぶのである。バロック悲劇についてのヴァルター・ベンヤミンの深い洞察のうちのひとつは次の一文に鋭く表れている。「屍体の産出は、死の側から見れば、生にほかならない。」（„Der Ursprung des deutschen Trauerspiels“, 392）[17] 生者のうちにすでに自らの死体が、さまざまに程度を変えながらも、全体としては程度を増してゆきながら存在している。〈わたし〉は二重化されており、自身のうちに死者としての自らの亡霊を有しているのである。〈わたし〉とは、存在したことになるであろう者のことである。

作者は死者とのこの近しさゆえに、歴史叙述者の身振りを採用する――死者との近しさから引き出すようにして。『モムゼンのブロック』では、歴史（叙述）の挫折という「重荷」を、ヘルダーリン的な二重の意味において „behalten“〔留める／記憶する〕することの必要性が指摘されている（そして書くことへの戸惑い（*writers block*）が描かれている）。そうして十月革命は「世界銀行の陰の夕立」とも、「タタール人の墓の上での蚊のダンス」とも映る。この墓のなか、非常に深いところで、死に絶えた歴史が復活を待っているのだ――。

死人が地震の来るのを
待っているところで［…］

---

17) ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』下巻、140 頁。

すなわち亡霊は寝ない
彼らのお好みの養分はわたしたちの夢。〔W1, 262〕

雷による大気中の放電ではなく、大地の長い時間をかけた歴史――地‐学（Geo-logie、大地の論理）と地‐理（Geo-graphie、大地の記述）――のみが破壊と持続の交錯を捕まえることができるのだ。

ミュラーがリアルなアメリカの悪夢と名付けたものに対して、「ヨーロッパには、その歴史としての重力を浮遊させることができるならば、一度限りのチャンスがある。」（„Jenseits der Nation“, 93）つまり重力に押しつぶされることなしに重力と関わり合うという逆説を生じさせることができるならば、チャンスがあるのだ。これについてのミュラーの辛辣なイメージは「浮遊する墓地」である。

死者が首に、その重みがうなじにかかる――これは、ご存じの通り、まさに強迫観念的に回帰するミュラーのイメージである。このイメージについて一瞬でも熟考するならば、これには残酷ではあるが同時に不可欠な経験である重荷の観念が含まれることになる。『モーゼル銃』で処刑人が取り憑かれたように殺人を犯したとき言われたのは「彼の首にいる死者たちはもう彼に重くのしかかることはなかった」ということである。記憶と保存がユートピアの唯一の形姿である一方――それゆえに重荷として、それどころか悪夢としても歴史は「留められる／記憶される」（„behalten“）――、ミュラーが『闘いなき戦い』で書き留めたように、イデオロギーは、まさに重荷を捨て去ること（„Krieg ohne Schlacht“, 316〔W9, 247〕）[18] を許すからこそ、誘惑なのである。イデオロギーまたは経験を現在の刹那と消費に還元することに対抗するのが重みあるいは重荷であるのだ。首にのしかかる死体、生者の背中に跳びかかる死者たちは意識に対して、その意識の歴史の極めて不可欠な重みを与える。実際に破壊的なのは、重さのない劣等な亡霊性（Gespenstigkeit）である。すなわち地面を踏みしめていることの喪失。アンタイオスは母なる大地に触れていることでいつも新しい

18)『闘いなき戦い』255 頁。

力を得るがゆえに、宙にいるときが弱点である。死者の重みを通してのみ——このミュラーのイメージの複合体は、このように解釈できるにちがいないのだが——〈わたし〉自身が層になり、その上に他の層が重なるのである。歴史という語〔Geschichte〕のなかには「層〔Schicht〕」が含まれている（Ge-Schichte）。重みだけが、痕跡を残しうるのである。

関心は亡霊を厄介払いすることにあるのではない。不安に駆られて悪魔祓いをするとしても、いやまさにちょうどそのときにこそ関心の中心はそれではなくなるのだ。共産主義という亡霊をよく知っているというだけではないマルクスは、このように書いていた。「死に絶えたあらゆる種族の伝統が、悪夢のように生者の頭脳にのしかかる。」大変革に揉まれた時代ではふたたび過去の亡霊が保証人あるいは保険として呼び出される。「不気味なものの契機が、ブルジョワ社会における歴史のイデオロギー的代理表象（リプレゼンテーション）を形成している。この代理表象はつねに幻想的なもの、不可思議なものの契機と結び付いているのである。伝統は容易に所有可能なものとしては把握されておらず、マルクスによればそれはつねに笑劇、喜劇、誤解として、あるいはまた亡霊や悪夢として浮かび上がるのである。」（Hrsg. von Hans-Thies Lehmann: Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur. Frankfurt am Main, Berlin & Wien 1977.）それと反対に間近に迫る19世紀の社会革命、すなわち自身の思考のユートピア的地平のために、マルクスは、この革命は過去からではなく未来からのみその詩学を引き出しうる、と定式化しようとしていた。亡霊の不在、しかしまたイメージもないということ。最終的に人間は、仮面や虚飾などまったくなしに、革命的で、ついに真な共産主義的未来を自らの所為と見なし、亡霊や悪夢なしに実践の純粋な現在を支配しなければならないというのである。共産主義とは人間あるいはその社会的理性の完成した現在ないし自己充足的現在でありえ、また決定的に過去の亡霊やあらゆる虚飾、変装、延期、非本来性、差異からは自由でありうるだろう。亡霊とはおさらばだ！　排除のあれやこれやの身振りを足掛かりに、デリダのマルクス読解は始まる。その洞察のうちのひとつで決して些事ではないのは以下のようなものである。すなわち、充溢した現在のフェティシズムと

亡霊のラディカルな悪魔祓いこそが原因となって、マルクスの分析はその最良の部分を失うはめになったかもしれないのだ。ここでマルクスは、ブルジョワ社会におけるリアリティの幻影的な構造に対して、別な仕方で亡霊と関わりを持とうとするのではなくて、それを追い払おうとしたのである。マルクスは、生あるいは死、現在性あるいは潜在性のうちどちらかではなかったすべてのものを悪魔祓いしようとしたのである。彼が充溢や今を優先し、ベンヤミンの表現をかりるならば、アレゴリー的な、死と亡霊の世界に開かれた次元を否認したことで、マルクス主義の議論は痛いしっぺ返しをくらうのである。その議論は、最も複雑なものの簡略化を不当にも要求しようとして、抽象、想起、喪の作業そして亡霊を好むことはまったくなかった。これと同じ理由から人間をただ要求（Bedürfnis）からのみ了解し、欲望（Begehren）から了解しようとはしなかったのである。この欲望こそが幻想、不在、喪失と関わり合うのだが。そうして、ここでも同じく共産主義の歴史的な破局についての問いが立てられることとなる。つまりマルクスは、亡霊を厄介払いすることをあまりにも固く決心してしまったのだ。デリダの書名 „Spectres de Marx“〔『マルクスの亡霊たち』〕が意味するのはマルクスが格闘した亡霊たち、また、彼から距離を取りながら旋回する亡霊たちである。それと同時に強調されるべきは、マルクスが仮象の理論家であったということだ。なかでも亡霊の出現についての最大の理論家であり、19 世紀においてはニーチェと双璧をなしていたのである。

デリダによる読解の第一の身振りは、共産主義を幻想または死者の国へ追放するという流行に対する抵抗である。彼の不信が向けられるのは、マルクス主義は完全に死んだ――そして死んだままであり続ける――という確認を宣誓する多くの声の麻痺させるような合意に対してである。その声を上げる者たちは、しかし同時に、マルクス主義の回帰をヒステリックなまでに戒める警告が不可欠であると考えているのだ。第二の身振りは、「歴史の終わり」（フクヤマ）という新自由主義的な修辞や、明白な世界規模の政治経済的災害（政治的排除、民族戦争、貧困国の負債、大規模な失業、経済戦争など）を目の前にして、マルクスのどの「亡霊」に忠実であるこ

とが賢明かと問うことから化けの皮を剥ぎ取ることである。というのも、「社会主義的」王国が政治的に瓦解したからといって、社会主義が反応してきた両分する抗争がそれと同時に消えてしまったわけではないからである。

亡霊的なものについてのデリダの主題化は、「脱 - 措定」(Ent-setzung)(ヴェルナー・ハーマッハー)の政治なるものの理念を目指す思考が顕現するような、差延(Verzug)のあの変奏の列に加わるものである。デリダが自身の企図と、マルクスを脱政治化して純粋にアカデミックな思想家へと引き戻そうとすることとの差異に固執するのには正当な理由があるのだ。ここで焦点化するのは、約束、要求、訴え、そして最終的にはメシア的なものの次元である。デリダはメシア主義から峻別して考えようとしていたこの概念を、ベンヤミンの弱きメシア的力の定式と彼の神学政治的概念としての現在性(*Aktualität*)へ明らかに立ち戻りながら、ふたたび取り上げるのである。まさにいかなる延期も甘受できないものが言葉を発するということである。あるいはより正確にいえば、そうしたものが差延(*différance*)についてのデリダの思考の内部で自らを書き付けるのである。デリダの議論でそれにいささかも劣らず、芸術的であると同時に政治的、哲学的な問いとして検討されているのは、死者との交流を涵養する文化はどのようにありうるかという問いである。亡霊に対する敵意を駆り立てているのは、リアル/非リアル、現在/非現在という対立に従おうとしないもの全てを悪魔祓いしようとする願望である。思考、特に政治的思考は、文化的非同時性、相容れない伝統世界、次世代に対する(とりわけ経済的でもある)責任に向かって閉ざされてはいない。それゆえこの思考が、現在性のイデオロギーや今絶対的に「生きている者」の特権化に収まるようなことは以前にもましてなくなっているし、過去/未来の主体を特権化することも、この主体もまた将来の幻影的な自己 - 現在性としてただ思考されうるものである以上は考えられない。存在しないものに対する正義を負うような正義に適った/正しい政治のありうべき思考形式は、辛抱強く充溢と現在へのフェティシズムを脱構築しながら、打ち殺された者たちの亡霊、また同じく未来からの亡霊――「生れぬものが/見え

ない目から　溜息をついて」（トラークル）[19] ――を受け容れることができるものであるにちがいない。意識のうちにおいて今という鏡に想像上のナルシシズム的固定を行うことの破壊的な効果（鏡／思弁的なもの（das Spekulare））に抗して、それを不安定で基礎を持たないものとするためには、鏡／思弁的なものに対抗する光学的なもの（das Spektrale）が必要である。デリダは自己を不確かなものとする視覚的非対称性の構造を、サルトルやメルロ＝ポンティの眼差しとそれを向けられるものとの分析を敷衍しながら、バイザー（眉庇（まびさし））効果（*effet de visière*）として描き出す。このデリダの著作には、文字通り亡霊の出現するあのシーンへの参照が主要モティーフとして現れている。それは、全身を甲冑に包んだハムレットの父親の亡霊が登場するシーンである。ハムレットは、バイザー越しに自身が見られていることを知ってはいるが、彼は亡霊を、その眼差しを見ることができない。亡霊は先立ってわたしを見、そうすることによってはじめて「作り出す」ことで、わたしを疑わしいもの、副次的なもの、元々派生したもの、前世代から生み出されたものとして構成する。〈わたし〉は見られていること、それによって中心から追い出されること（脱中心的＝エキセントリック）、ある別な現地 - 時間から空間化および時間化されていることを知っている。（この経験の増大した形が監視である。『ドン・カルロス』の最後亡霊のような大審問官は実際には陰謀を隈なく監視していたのだった。シュタージの国家〔＝通称東ドイツ〕の人々は自分についての記録文書を読んで、「自分自身の」生活だと思っていたものが、遠隔から操作され、文字通り演出されていたものであったことを知ったのである。自己とは自らのドッペルゲンガーであったのだ。文学の方面で、恐怖小説や幽霊伝説の伝統に接続しながらヴォルフガング・ヒルビヒがそのような経験を表現しているのは偶然ではない。『ベートーヴェンに対する不安』で、語り手は自問せざるをえなくなる。前世で自分はユダヤ人を収容所に送ったSSの一員であったのではなかったかと。『記述Ⅱ』で語り手はカフカ的な確信を得る。それはつまり、彼は権力のイメージを、自身が思い通り

19) ゲオルク・トラークル「雷雨」『トラークル全集』中村朝子訳、青土社、2015年、286-289頁所収。

に起草していたというのでは決してなく、むしろこの権力の方が彼の生や物語を創出していたのである。わたしというのはある演出された物語の登場人物であったのだ。）バイザー効果（*effet de visière*）には第二の異化効果として言うなれば来訪効果（*effet de visite*）が付随する。亡霊は不幸（Heimsuchung）として、取り憑かれた屋敷（*haunted house*）への訪問としてやって来る。それは、自分の場所と滞在時間を持ち、いつも存在しているわけではなく、特定の時間だけ存在しているのだ。亡霊（Geist）は客人（*Gast*）である。課題は、亡霊をして自らのもとへ来訪せしめること、亡霊を歓待することである。さもなければ、それは憤慨した亡霊存在を引き連れてくることとなるだろう。それは異人（*Fremder*）および異物として無意識という地下聖堂（Krypta）に閉じ込められているとともに締め出されている（これについて、デリダは „Fors“ で扱った[20]）。亡霊／客人をそのように歓待するならば、その政治的、心理学的、文化的効果は――世界の政治上の抗争を一瞥すれば分かるように――計り知れないものであるだろう。

1994 年に出版されたハンス＝ディーター・バールの『客人の言語――メタ倫理学として』（Leipzig 1994）では、客人と、異人に対する開示の非時間が問題になっている。その異人は、故郷の座標によっては捉えることができずに異他であり続けうるにちがいない。なぜならば、その異人を〈聞き取り／尋問し〉（*ver-hören*）、彼のことを〈考える／で気を悪くする〉（*ver-denken*）ことで、必然的に彼を取り逃してしまうからである。亡霊と同じく客人は、自己の独自の脱 - 措定および脱中心化、立ち位置の転倒と異化を開示する。バールは、プルーストが王について次のように述べていることを指摘する。「［…］王は家のどこにでも滞在するので、彼が訪ねた主人は彼自身のサロンの客人にすぎない。」この取り換えは客人および亡霊、つまり来訪する幽霊（*visiting ghost*）の論理を的確に言い表している。非時間への、すなわち亡霊／客人の出来事への戸口を見出すのは、異

---

20) ニコラ・アブラハム、マリア・トローク『狼男の言語標本　埋葬語法の精神分析／付・デリダ序文《Fors》』港道隆他訳、法政大学出版局、2006 年。

人や他者、〈完全には存在していないもの〉を迎え入れる主人になりうる者である。その人は彼らのために場所を取っておき、そうして自らは亡霊から解放された完全性（*complétude*）（ラカン）や自律的な現在という幻影とは手を切るのである。バールはこのように言う。「神々に〈客人のための住居〉、すなわち聖別された場所や寺院を設えることによってはじめて、人はまた自らを神々のもとを訪れる客人として表象することができるようになったのだ。」

亡霊がデリダとハイナー・ミュラーほど種を異にするテクストに押しかけるというのは、ますます光学的になる社会構造に対しての反応である。これは基本的にはすでにマルクスの価値理論において描写されていた。マルクスが『ドイツ・イデオロギー』において論敵マックス・シュティルナーの思想を忘却させようとしていたように、この理論も今日では同様に亡霊のように忘れ去られている。（デリダは詳細に、シュティルナーの亡霊世界に対するマルクスのひょっとすると魔除け的な意味合いを持つかもしれない攻撃をたどっている。）しかし、マルクスは共産主義の亡霊、悪夢、あわれな聖マルクスの亡霊たちのみについて書いたのではない。決定的であったのは、ブルジョワ社会の条件下における人間や事物の交流についての診断である。というのもそれらの骨組みであるところの商品形式を彼は文字通り、亡霊的、と認識しているからである。

「不気味なものや亡霊的なものは決して、ブリュメール 18 日についての記述にしか見られない特徴的な要素というわけではない。そうではなくて、亡霊的なものの比喩法は資本の分析においても中心的な意味を持つのである。［…］労働力の担い手はもはや自己のうちに生、心、魂を見出すことはなく、自己の外にある亡霊的で吸血鬼じみたリアリティとしてそれらを見出すのである。［…］マルクスの著作における亡霊的なものの比喩法は、主体の記号作用に対する関係に悪影響を及ぼす分裂や狂騒、遅滞を明瞭にする。」（Lehmann: a.a.O.）マルクスは単に比喩的な意味にとどまらずに、労働生産物の「亡霊的対象性」は、抽象的労働の（不条理な）カテゴリーの成果であると述べている。商品は「差異を失った人間的労働の単なるゼリー」であり、資本を彼は「生き生きとした労働を吸い取ることで吸

血鬼のように生き永らえる死んだ労働」と名付けた。富の源としてわたしたちは土地と資本を持っている。――「そして最後には三人目の仲間として加わるのは、単なる亡霊である――またの名を労働。」『資本論』第三巻には人を驚かせる表現がある。『資本論』がルイス・キャロル『不思議の国のアリス』と同年に出版されたことには、駄洒落以上の意味がある。マルクスは資本主義のリアリティの計算に基づく分析方法を生み出しただけではない。彼は狂気、不条理と見なした交換の抽象化を非物、フェティッシュとして、あるいは思考物（労働そのもの、抽象的労働）が文字通り亡霊的な仮象の身体をまとったものとして把握したのである。亡霊を、抽象の思考不可能な身体化として把握したのである。抽象の身体的現象としての商品は原 - 亡霊である。マルクスを乗り越える分析（光学的分析（*Spektralanalyse*））を必要とする現実の光学的な基底こそ、今日非常に厳密な作者、芸術家、思想家において地震計的に記録され、彼らの創作物の形式と内容を根本から決定する要素となるのである。

ブレヒトの戯曲断片『ファッツァー』の「不気味な一文」を読んで、ミュラーは非常に感銘を受けたと言う。

> 以前は過去から亡霊がやって来たが
> 今では未来からやって来る、同じように
> („Jenseits der Nation“, 62) [21]

ミュラーにとって重要なのは、他者の可能性、出来事の可能性としての未来である。それはつまり、未来からやってくるつねに可能的な客人あるいは亡霊に場所を確保するということである。すなわち、ここで取り上げられるのは、来るものを、つまりいつもただ来るだけであるもの、到来というものを、将来の今の時点へこの今が持続していくこととして考えるのではなく、連続性を破砕する出来事として考えるようなある思考、ある幻想である。出来事と亡霊には関連がある。不気味で、どう転んでも曖昧な客人として亡霊の現象は未来から合図を送ってくるのである。共産主義の

---

21)『ファッツァー』161 頁。

「亡霊」という恐ろしい、ゆがめられたイメージに対して、マルクスは『共産党宣言』の先見的な声明で異議を申し立てているが、それでもなおこの「亡霊」は、つねに亡霊として、過去と未来からの危険な可能性として――しかしながらつねに痕跡や予告、来臨や到着としてのみ――再来する物でありうる（『ハムレット』で亡霊は „thing“ と呼ばれる）。それは現象として存在しており、したがって可視ではあるが、それにもかかわらず不可視であり、同じ時間に属すことはないのである。

共産主義の亡霊、
下水道からのトントンという合図［…］
何度も糞のなかに埋められる
そして糞からまたもそれは起き上がる。[22)]

過去が欠けていることと未来が欠けていることは同じ事態である。「西側諸国では総じて現在が全面的に占領している。」（GI 2, 154）それに対して演劇は「未来の記憶」（GI 2, 148）を保っている。だがこの未来は単なるユートピアや改良されたものではなくて、不安を同時に呼び起こし、威嚇的なものとして、ゾンビたちの現在がますます暴力的になって存続するものとして経験されるのだ。

［…］ゾンビどもの
行進が CM のコピーにパンチされていく
昨日午前の流行のユニフォームを着て
今日の若者たち　それは亡霊たち
明日起こるだろう戦争の死者たち[23)]

一方『建設』のバルカは冬の森のなかで「われわれが明日建設する町々」をゴーストタウン、蜃気楼として、またやって来るものたちを天上の亡霊

22) W5, 243.『カルテット』168 頁。
23)『メディアマテリアル』24 頁。

として眼前に幻視する。

雲のまにまに漂う光の海のように
やつらは雪の彼方にある未来から光を放っている
おれのまぶたを通したネガのなかで。
おれたちの後にここに住むやつら、そいつらのそのまた後に住むやつら。
扉をくぐることなく行く、今はまだ森だ
体重はなく葉の茂った椅子に座っている
緑の机を囲んで声を立てずに話している
やつらの顔は雪でできている　肉によっては
まだ覆われていない、それに違いなどはない
それで雪の目で、おれたちより多くのことを見ているんだ
（„Geschichten aus der Produktion 1“, 133〔W3, 392〕）

ユートピアにあって透明な死者の世界はここにおいても視点の一義性を許さない。つまり亡霊による決定不可能性である。未来からの特別な亡霊とは、子どもたちである。息子たちは彼らの開かれた未来ゆえにあらゆる集合体を脅かす。総じてひそかな憎しみでいっぱいになった現在は未来によって脅かされていると感じる。というのも、それはミュラーの言わんとすることを薄々納得するからだ。「なにかが来るために、なにかは去らねばならぬ。」それが今日の者たちがそれに対して身を守ろうとするような、未来の亡霊なのである。『オイディプス・コメンタール』でライオスはこのように言う。「この木は私より生きのびて育つことはないだろう」[24] マクベスが説明するには「わたしは未来の性器を引きぬいてやりたい／もしわたしから何も生まれて来ないのだとしたら、無が我がもとから来るということだ。」[25] そして、「わたしがお前の墓穴であったらなあ、世界よ。な

24) 正しくは『落魄の岸辺……』（W5, 73.『メディアマテリアル』6 頁）の表現か。『オイディプス・コメンタール』中の似た表現では、「このわたしの肉は……」となっている（W1, 157.『メディアマテリアル』118 頁）。
25) W4, 293.『ハムレットマシーン』255 頁。

ぜにわたしはおしまいなのだ。お前は終わらぬのに。」(„Stücke“, 320）[26]
党幹部のドナートは『建設』で、シュレーが身ごもっている彼の子ども、すなわち未来の換喩に脅かされ、それを拒絶する。しかし、自らを小舟(Barke)、氷河期とコミューンのあいだを行く渡し舟だと見るバルカは、シュレーとの子どもを持つことはない。未来は想像の内容、胎児や子供としてすでに生き、存在して、今現在のあらゆる生を脅かすのである。

もしミュラーの亡霊たちに、革命・享楽・現在・生・アイデンティティの解消・脅威・歪曲ないし麻痺しか見ないのだとしたら、それは誤解を生む単純化になるだろう。確かにそのようなものとして亡霊たちは現れるが、それらはとりわけ、このあらゆる価値付けそのものを光学的に分割した状態を印付けるのである。作者自身は体験するかぎり生きているが、構造的には死んでいる。作者は境界線上に立ち、いつも遺言だけを書いているのである。リアリティはその本性上、リアリティ喪失のリアリティである。リアリティの亡霊的な重さのなさゆえに、交換価値を通じてリアリティが主体たちに伝達するゾンビのような状態ゆえに、このようなリアリティは拒絶される。しかしそれに対する抵抗はちょうど想像上の〈生の充実〉の要請ないし現実化には見出すことはできない。それは亡霊たちを客人として歓待することに見出されうるのである。

参照文献

„*Jenseits der Nation*“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin 1991.
„*Zur Lage der Nation*“. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin 1990.
Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main 1990 (GI 2).
Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main 1986 (GI).
Müller, Heiner: *Herzstück*, Berlin 1983.
Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht*, Köln 1992.

---

26) W4, 323. 同上、282 頁。

Müller, Heiner: *Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985.
Müller, Heiner: *Shakespeare Factory 2*, Berlin 1989.
Müller, Heiner: *Geschichten aus der Produktion*, Berlin 1974.
Müller, Heiner: *Stücke*, Berlin: Henschel, 1975.
Benjamin, Walter: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980.
Derrida, Jacques: *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris 1993.
Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988.

本稿は、次の論考の翻訳である。Lehmann, Hans-Thies: Müllers Gespenster. In: Das Politische Schreiben. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 329-346.

レーマン『ハイナー・ミュラーの亡霊たち』訳者解題

石見　舟

本稿は、以下の論考の翻訳である。Lehmann, Hans-Thies: Müllers Gespenster. In: Das Politische Schreiben. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 329-346. これは、はじめ 1995 年に英語で発表されたもので（Ders.: Heiner Müller's Spectres. In: Fischer, Gerhard (Hg.): Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY. Tübingen 1995, S. 87-96.）、上記『政治的なものを書く（Das Politische Schreiben）』の初版（2002 年）にさいしてドイツ語で大幅に加筆されたものである。レーマンは 1999 年の著書『ポストドラマ演劇（Postdramatisches Theater）』で世界の演劇実践ないし理論研究に大きな影響を与えた人である。この本の目的は、極めて大まかにまとめるならば、それまで「ポストモダン演劇」などと呼ばれてきた 1970 年代以降の演劇実践の新しい潮流を適切に「言語化する概念的な道具立て」[1] を用意することにある。そのために必要なのはドラマという枠組みの批判的検討、すなわちドラマと演劇（Theater）とのあいだに実は存在する差異を見極めることであると主張する。ポストドラマ演劇とは――実践のなかで様々になされてきた演劇的実験から生まれようとする――批評や演劇史についての新しい視座の提唱であったのだ。

この『ポストドラマ演劇』のエピローグで論じられた「政治的なもの」をさらに様々な側面から捉えようと、本稿が収録されている論文集『政治的なものを書く』は編まれた。これは、巻頭論文の題名である「ポストドラマ演劇はいかに政治的か？」[2] が示しているように、いわば『ポストドラマ演劇』の補遺に位置付けることができよう。こうした論文集の最終ブロックに 7 つのミュラー論が収録されているのは示唆的である（ちなみに、

1) ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳、同学社、2002 年、19 頁。

2) この論考には日本語訳がある。ハンス＝ティース・レーマン「ポストドラマ演劇はいかに政治的か？」林立騎訳、『ポストドラマ時代の創造力　新しい演劇のための 12 のレッスン』藤井慎太郎監修、F/T ユニバーシティ、早稲田大学演劇博物館編、白水社、2014 年、226-241 頁。

本稿が他6編に先立って概論的な位置付けで掲載されている)。なぜならばミュラーの創作の歴史は間違いなく、ドラマ形式の批判を通じてそれを超え出ていこうとする絶え間ないポストドラマ的な運動として捉えることができるからだ。しかし注意しなければならないのは、このことは単にドラマの放棄や否認を意味しているのではないということである。レーマンの指摘によれば、むしろミュラーはドラマ形式にこだわり続けた作家であったのだ。[3] こうした文脈のなかで、本稿でも繰り返し引用されるミュラーの言葉「死者たちとの対話」は理解されねばならない。すなわち、通常ドラマの根幹とされる「対話」の可能性を、彼はドラマ的ではない仕方で、いわばドラマを脱構築しながら見出そうとしたのである。したがってミュラーにおける対話とは、ドラマ形式を残しているように見えても、それとは正反対な他者とのコミュニケーションであろう。つまり対話相手としての死者とは、私たちと競合し、自身の目的を果たそうとするような登場人物のひとりなのではなく、より曖昧で不気味ささえ催させるような絶対的な他性であるのだ。こうしたモノとのコミュニケーションの方法論を、ジャック・デリダの『マルクスの亡霊たち』を補助線としながら探求するのが本稿の目的である。

以上のような観点から、亡霊の歓待は、ポストドラマの政治論の論題となりうるのである。歓待とは通常、主人が客人を手厚くもてなすこと、ある共同体がよそ者を受け入れることであると理解される。しかし、デリダによれば歓待には二つの種類がある。ひとつは条件的歓待、つまり共同体がよそ者に権利のみならず義務を課し受け入れることである。もうひとつは絶対的歓待で、これはよそ者の名前を訊くことすらなく、いかなる代償も求めずに受け入れる。二つの歓待は、どちらかがあればいいというわけではなく、実は互いを要請しあう関係にあり、ここに歓待の掟のアポリアは存するのである。[4] 亡霊の歓待は絶対的である。というのも、亡霊は彼らのために用意されたのではない場所に不意に出現するからだ。つま

---

3) レーマン『ポストドラマ演劇』21頁。

4) ジャック・デリダ、アンヌ・デュフールマンテル『歓待について』廣瀬浩司訳、筑摩書房、2018年、106-110頁、163-164頁および185-187頁。

り、歓待につきものの、戸口に立つよそ者に向かって私の場所を開くという身振りが、亡霊に対しては通用しないのである。（この点から、本稿でも用いられる「不幸や災害といった好ましくないものに見舞われること」を意味するドイツ語 „Heimsuchung“ が、その成分を分解すると „heim“ + „suchen“ となり、単に「家への訪問」を意味しうるというのは興味深い。）すでに明らかなように、亡霊の歓待について思考することは、最もはかなく曖昧な他者と向き合うことを意味し、倫理や正義についての中心的な問題を取り扱うことになるのだ。

本稿でほぼ例外なしに「亡霊」と訳したドイツ語は „Gespenst“ と „Geist“ の二つの単語である。この訳語にさらにフランス語の „spectre“ や英語の „ghost“ も加わる。翻訳に当たって、括弧内で示す以外には特に訳し分けることをしなかった。その理由は、日本語の「亡霊」、「幽霊」、「魂」などの使い分けが困難なように、機械的に場合分けすることに意義を見出せなかったためである。重要なのはむしろ、このように歴史的に様々な名で呼ばれてきた亡霊の存在様態の曖昧さを了解することであろう。

ミュラー作品においても亡霊的なものは、吸血鬼、ゾンビ、胎児などといった形姿をもって現れることがある。しかしこの作劇法は、彼らに台詞を与えることで対話が実現したと見なすドラマ形式とは微妙に異なる。というのも、ミュラーにおいては亡霊の表象はあくまで副次的なものだからだ。より重要なのは、亡霊といることの不気味さ、あるいは亡霊を忘れることの後ろめたさが歴史的あるいは政治的な強迫観念として、私たちのある現在の自律性を揺るがす事態をつぶさに観察し、表現の次元へ移すことにある。[5] 過去の生者＝現在の死者というのは、過去の時点から見た可能的な未来を現実化できないでいる。しかし、死者にとっての未来とは、現在の生者である私たちの未来とは異なるものであるはずだ。もし二つの未来がまったく同一であるならば、私たちは過去を十全に引き継いでいるこ

5) 演劇学者ミヒャエル・ヴェーレンは、ミュラー『建設』について「本来的な問いは、亡霊の本質を問うことではなく、亡霊的なものとの交流の仕方を問うことである」と書いている。Wehren, Michael: Der gespenstische Bau – Spuren und Steine. In: Heeg, Günther u. Girshausen, Theo (Hg.): Theatrographie. Berlin 2009, S. 388-395, besonders S. 389.

とになり、亡霊におびえる必要はないだろう。換言すれば、過去が私たちにとってすっかり既知のものであるならば、それが特別な重みや負荷とはなりえないがゆえに、亡霊を認めること自体が困難になるだろう。しかし実態は異なり、過去は汲み尽くすことのできぬまま現在に残存し、そしてその可能的な未来を通じて亡霊は私たちに呼びかけてくるのである。

本稿の動機は、ミュラー再読の可能性を確かめることにもある。1929年に生まれ1995年に没したミュラーの作品の多くからは、ナチズムの崩壊を背景とする共産主義国家あるいは冷戦構造を透かして見ることができる。また、それをもって彼を東ドイツを代表する劇作家と呼ぶこともできよう。したがって、1989年以降東西ドイツ統一のなかでミュラーの作品は一気に鮮度を失い、過去のものになったと総括しようとする向きもある。事実、死後に出版・初演された『ゲルマーニア3　死んだ男に憑りつく亡霊たち』[6] が統一後に書かれた唯一の戯曲であった。（統一以後、活動の中心を劇作から、舞台演出やインタヴューに移行させた点を一応指摘しておく。）しかしこのように彼を過去の作家と断ずることは表面的なものでしかない、というのがレーマンの反論である。本稿の最後で『建設』という、共産主義国家を舞台にした、オーソドックスなドラマ形式による1963-64年執筆の戯曲を、時間の複層的な併存と亡霊の観点から考察することで、この戯曲が今もなお私たちに何事かを訴えていることを示そうとする本稿の構成からも、ミュラー再読の鉱脈の大きさは予感されるであろう。デリダが「マルクス主義は死んだ」という言説のうちに、死んだものが亡霊的に再来することへの不安を看破したように、レーマンもまた、ミュラー作品の再読を通じて、幾層にも潜む亡霊たちを私たちの対話相手にしようと試みるのである。

本稿で触れられているミュラー作品の多くは――『建設』を例外として――日本語で読むことができる。以下に列挙する。

---

6) Müller, Heiner: Werke. Bd. 5. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt am Main 2002, S. 253-297. 詳しくは以下を参照。一條亮子「『ゲルマーニア3』試論――ハイナー・ミュラーの遺作をめぐって――」『世界文学』第85号、1997年、77-87頁。

ハイナー・ミュラー『ゲルマーニア　ベルリンの死』市川明、越部暹、吉岡茂光編訳、早稲田大学出版部、1991 年。
――『ハムレットマシーン』岩淵達治、谷川道子訳、未來社、1992 年。
――『メディアマテリアル』岩淵達治、越部暹、谷川道子訳、未來社、1993 年。
――『闘いなき戦い』谷川道子、石田雄一、本田雅也、一條亮子訳、未來社、1993 年。
――『カルテット』岩淵達治、越部暹、谷川道子訳、未來社、1994 年。
――『モムゼンのブロック』岩淵達治訳、「シアターアーツ」第 3 号、晩成書房、1995 (2) 年、181-189 頁〔西堂行人による解題含む〕所収。
ベルトルト・ブレヒト『ファッツァー』津崎正行訳、「舞台芸術」第 18 号、角川学芸出版、2014 年、138-181 頁所収。〔ミュラーによる編集、改作。詳しくは解題を参照。〕

最後に、論考の日本語翻訳をご快諾いただいたハンス＝ティース・レーマン氏、テアター・デァ・ツァイト社ハラルド・ミュラー氏、訳文の校正にご協力いただいた津崎正行氏、また既邦訳の参照にご助力くださった池田美月氏に感謝申し上げる。

（ライプツィヒ大学大学院博士課程）