

ISSN 1349-5526

人間科学研究

Studies of Human Science

Vol. 14



北見工業大学

March 2018



人間科学研究

Studies of Human Science

Vol. 14

March 2018

北見工業大学

Kitami Institute of Technology

Koen-Cho, Kitami-Shi
Hokkaido, Japan

目 次

(論 文)

カール・シュヴェーズィヒ線描画連作《シュレーゲル地下牢》
—制作の背景と作品の受容史について—

..... 野田 由美意 1

信者の不実
—シェイクスピア劇に現れる傷の表象について—

..... 鳴島 史之 23

カール・シュヴェーズィヒ線描画連作《シュレーゲル地下牢》
——制作の背景と作品の受容史について——

野田 由美意*

The drawing series “Schlegelkeller” of Karl Schwesig:
The background of the production and the history of the reception of his works

Noda, Yubii

Abstract

Karl Schwesig (1898-1955) was an artist who played an active part in “Das Junge Rheinland” in the 1920’s. He was a member of the German Communist Party (KPD) in 1932 and was arrested by the SA in 1933 where he suffered terrible torture. In this article I focused on a set of his drawings “Schlegelkeller” in which he expressed his experiences in 1935-1936, after his release from prison.

One part of my study of Schwesig, analyzes other researchers’ material on the circumstances of his activities in the Nazi era based on the manuscripts. This researcher put forth several new analyses of his works because up to now there are so few. For that reason, I focused on the composition and background of the series “Schlegelkeller”. I compared the drawings with works of Francisco de Goya, Otto Dix and Peter Ludwigs, all artists who suffered physically and mentally during wartime or the Nazi era. As a result, I considered the significance of the pictures as a record and accusation of the crimes committed against Schwesig. In addition, by examining the history of Schwesig's works, I looked at the present significance of viewing such works.

はじめに

カール・シュヴェーズィヒ（1898-1955）は、第一にヴァイマル共和国時代のデュッセルドルフを活躍の舞台とした前衛芸術家である。1919年、デュッセルドルフで設立された近代芸術家グループ「若きラインラント」（Das Junge Rheinland）に1921年に参加、またその創設メンバーであるオットー・パンコックやゲルト・ヴォルハイム等と

* 北見工業大学准教授 Associate Professor, Kitami Institute of Technology

共に、同市の画商ヨハンナ・アイのもとでも芸術活動を行った。そして、「ドイツ 11 月革命」でドイツ帝国が崩壊、第一次世界大戦が終結した後、社会主義や共産主義に共感する芸術家が増える中、シュヴェーズィヒも 1932 年にドイツ共産黨員となる。シュヴェーズィヒは、時代の空気を敏感に感じ取り、風刺的な手法を用いて社会の不条理を訴える具象絵画を追求した。そしてナチスが一党独裁を確立した 1933 年、共産黨員が次々と逮捕される中で、シュヴェーズィヒも突撃隊 (SA) によって逮捕され、凄惨な拷問を受けることになる。

本稿ではシュヴェーズィヒが 1934 年 11 月 18 日に刑務所から放免された後の 1935 年から 1936 年にかけて、その体験を線描画にした連作《シュレーゲル地下牢》(Schlegelkeller) を取り上げ、考察の中心とする。彼は 1935 年 6 月 4 日にベルギーに亡命するが、この連作の大半は彼が保護を受けたアントウェルペンで制作された。シュヴェーズィヒは 1936 年から翌年にかけて、ブリュッセル、アムステルダム、モスクワでこれらの連作の展示を行い、人々がいまだ気付いていないナチスの恐怖政治の実態を国際的に訴えようとした。しかし 1940 年ドイツのベルギー侵攻を機に再び捕らえられ、敗戦まで収容所を転々とする憂き目にあう。その間、命の危険にさらされながらもむしろ制作熱は途絶えず、世間にナチスの罪を糾弾してドイツの人々の目を覚まさせるための作品を描き続けた。この苦境を生き延びて迎えた戦後、彼の作品は省みられることなく、その再評価と資料の発掘はやっと 1980 年代に始まる。また日本では、シュヴェーズィヒの作品や芸術活動についての集中的な研究は行われていない。

今日に至るシュヴェーズィヒの研究¹では、彼の遺した手記などに基づいて芸術活動の経緯を追究することに主眼が置かれ、作品自体の分析がいまだ不十分といえる。そのため執筆者は、連作《シュレーゲル地下牢》の構成や制作の背景を考察する。その際、戦時下や恐怖政治における弾圧の中での人間の肉体的・精神的苦痛や絶望の状況

¹ Karl Schwesig (1898-1955), *Gemälde-Aquarelle-Graphiken-Dokumente*, hrsg. von der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1981; Karl Schwesig, *Schlegelkeller*, hrsg. von der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf/Berlin 1983; Karl Schwesig, *Leben und Werk*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Alte Synagoge Essen, 1984/1985; Karl Schwesig 1898-1955, Ausst.-Kat. Goethe-Institut Brüssel, 1986; Karl Schwesig *Ausgewählte Werke 1920-1955*, hrsg. von der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1988; *Der Düsseldorfer Maler Karl Schwesig und der politische Widerstand um die „Germania“ - Brotfabrik 1933-1935*, hrsg. von dem Traumpalast e.V., Bonn 1989; Karl Schwesig (1898-1955) - *Bilder aus der Haft- und Emigrationszeit*, Ausst.-Kat. Mahn- und Gedenkstätte Steinwache Dortmund, 2000/2001; “Karl Schwesig (1898-1955) - Bilder aus der Haft und Emigrationszeit. Ausstellung in der Mahn- und Gedenkstätte Steinwache Dortmund, 1. Oktober 2000 - 31. Januar 2001”, in: *Archivpflege in Westfalen und Lippe*, H. 53, Okt. 2000, Münster, S. 42-44; Karl Schwesig, hrsg. von Jörg Loskill, Essen 2008; *Anpassung - Überleben - Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster, Lippisches Landesmuseum Detmold, Erinnerungs- und Gedenkstätte Wewelsburg 1933-1945, Städtische Galerie Iserlohn, Museen der Stadt Lüdenscheid, Kunstmuseum Wilhelm-Morgner-Haus Soest, 2013/2014; Klaus Kösters, *Geschichtsbilder. Deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst*, Münster 2014; Willa M. Johnson, Kirk A. Johnson, “Karl Schwesig’s Schlegelkeller: Anatomy of a Rejected Warning of Prewar Violence at LIFE Magazine”, in: *International Journal of Politics, Culture and Society*, March 2017, Vol. 30, Issue 1, pp. 1-22.

を描いた画家として、フランシスコ・デ・ゴヤや、オットー・ディックス、また「若きラインラント」のメンバーで同じくドイツ共産党に所属し、刑務所で死亡したペーター・ルートヴィヒスなどの作品も比較の対象とし、このような悲劇的な出来事の記録・告発としての絵画の意義を追究する。またシュヴェーズィヒの作品の受容史を明らかにすることにより、このような作品をとらえることの今日的な意義を考察する。

1. シュヴェーズィヒの逮捕を巡る状況

シュヴェーズィヒは 1898 年にドイツ、ルール地方の炭鉱街ゲルゼンキルヒェンに生まれ、父は炭鉱夫から採掘場の設計者へと努力の末に出世した人物だった。2 歳の時にくる病にかかり、脊椎湾曲と成長障害のために、身長は成人になっても 1,39 m のままであった。そのため第一次大戦中の 1916-1918 年の 3 年間、兵役としては前線に送られることなく鉱山事務所の秘書として働き、戦争を生き延びることとなった。奨学金を得て 1918 年 7 月からデュッセルドルフ芸術アカデミーで学び始めるが、その保守的な美術教育に飽き足らず 1921 年にアカデミーを離れる。同年、「若きラインラント」の主要メンバーに加わり、この街の近代美術をリードする一人となった。

「若きラインラント」は保守勢力に対抗して近代美術家の活動の場を確保するため、あらゆる近代美術の方向性を包含する寛容性を宣言したグループだった。そのため急進的な者とそうではない者がグループ内で混在していたものの、活動の中心を担う主要メンバーは保守勢力に対する挑発的な態度を貫くことで、結果的に「若きラインラント」は多くの敵を作ることとなった²。シュヴェーズィヒは、ディックスやヴォルハイム等と友情を育み、グループの中でもラディカルな画家として知られていた。こうした背景には、第一次大戦の兵士としての過酷な経験から戦争を憎み、このような戦争に駆り立てた政治や社会の在り方に疑問を呈し、また戦後共和国になったとはいえ、経済格差など問題の多い社会に批判的な目を向ける芸術家が少なからずこのグループを支えていたことが挙げられる。そのような画家たちは、肉体を歪ませ誇張し、あるいは単純化させるという点で、表現主義を継承したリアリズムを表現手段とした。このような動きは「若きラインラント」に限らず、ヴァイマル共和国時代に活躍したダダや新即物主義などの芸術家たちとも共鳴している。

「若きラインラント」に不満を持つ者たちが分裂して 1923 年に「ライングループ」を立ち上げた後、それらを再統合する上部組織として 1928 年に「ライン分離派」が設立され、シュヴェーズィヒはその設立メンバーとなった。1929 年に起こった世界恐慌

² Vgl. Annette Baumeister, “Das Junge Rheinland. Zur Geschichte der Künstlergruppe 1919-1932”, in: *Das Junge Rheinland: Vorläufer, Freunde, Nachfolger*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, 2008, S. 9-22; 野田由美意「ナチス時代における「若きラインラント」の画家たちの芸術活動について」『鹿島美術研究』（公益財団法人鹿島美術財団）年報第 33 号別冊、2016 年、77-89 頁、ここでは 77-79 頁参照。

後の不安定な社会の中でナチスが力を増していく中、シュヴェーゼヒヒはますます政治的危機感を持ち、「若きラインラント」以来の仲間ルートヴィヒスやマティアス・バルツ、ユーロ・レヴィン、ハンス・クラーク、「ライン分離派」のカール・ラウターバッハ、ゴットフリート・ブロックマン、画家で舞台美術家のハラルト・クヴェデンフェルト、俳優で舞台監督のヴォルフガング・ラングホフと共に、1930年に共産党系の芸術家による「ドイツ革命造形芸術家連盟」(Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands: ASSO) デュッセルドルフ支部の立ち上げに加わる³。そして1932年には、ヴァイマル共和国時代に前述のような問題意識を持った芸術家たちが少なからずそうであったように⁴、シュヴェーゼヒヒもまた共産党に入党した。

そして1933年、1月から7月にかけてナチスによる一党独裁体制が完成する。すなわち、1月30日、ヒトラー内閣成立、2月4日、大統領緊急令で出版・集会の自由の制限、2月27日、国会議事堂放火事件とその翌日「民族と国家を防衛するための大統領令」で基本権の停止、3月5日、総選挙、3月23日、全権委任法による議会の機能停止と政党の排除、共産党の弾圧に続いて社会民主党の活動禁止、他党はナチ党に吸収されるか解散を余儀なくされ、7月14日、新党設立禁止法、これでドイツはナチ党の一党国家となった。ナチスは労働運動からの激しい抵抗に遭い、その最も強烈な抵抗運動を展開したのが共産党員であった⁵。しかしながら彼らの命がけの抵抗や、目指した政治的成果はほとんど報われることがなかった。それに対してナチスが講じたのが国会議事堂放火事件を契機とした「民族と国家を防衛するための大統領令」である。これによりヴァイマル国憲法に保障されていた自由権を謳う重要な事項を「当分の間」停止し、実質上は共産党員を「保護検束」と称して捕らえ徹底的に弾圧すること、また来る選挙での圧勝と堅固なナチ独裁体制の確立を目指したのである⁶。この「保

³ Vgl. Ulrich Krempel, „„1000 Jahre Atlantic Schwesig“ Karl Schwesig im Düsseldorf der 20er Jahre“, in: *Karl Schwesig. Leben und Werk*, a.a.O., Anm. 1, S. 9-16, hier S. 15. 例えば1928年に最初に立ち上げられたベルリンの「ドイツ革命造形芸術家連盟」では、1922-1925年にデュッセルドルフでシュヴェーゼヒヒ等と共に活動したディックスや、ジョージ・グロス、ジョン・ハートフィールド、ケーテ・コルヴィッツ、モホリ＝ナジ・ラースローなど、ドイツ近代美術史を語るうえで見逃すことのできない芸術家の名が見られる。「ドイツ革命造形芸術家連盟」はベルリン、ドレスデン、デュッセルドルフ、ハンブルク、ケルン、ライプツィヒに設立され、それぞれ1933年に幕を閉じることとなる。

⁴ Vgl. Klaus Kösters, „Anpassung - Überleben - Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus“, in: *Anpassung - Überleben - Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, a.a.O., Anm. 1, S. 9-33, hier S. 15.

⁵ Wolfgang Wippermann, *Umstrittene Vergangenheit. Fakten und Kontroversen zum Nationalsozialismus*, Berlin 1998, S. 246 (ヴォルフガング・ヴィッパーマン『議論された過去 ナチズムに関する事実と論争』林巧三・柴田敬二訳、未来社、2005年、193頁)。ヴァイマル共和国時代、貧しい労働者の多くが、共産党や社会民主党に共感を持っていた。ナチスは主に中産階級からの支持を受けて強大になっていったが、労働者たちを手中に収めてすべてのドイツ国民を支配するためにも、これらの政党を根絶やしにしなければならなかった(田野大輔『魅惑する帝国一政治の美学化とナチズム』名古屋大学出版会、2007年、161-213頁参照)。

⁶ 中村仁「保護検束と初期ナチ強制収容所—ヴォルフガング・ラングホフの『沼地の兵士たち』を一

「保護検束」の最初の標的は共産党員だったが、すぐに社会民主党員、労働組合幹部、ユダヤ人、左翼系知識人なども含まれ、さらには宗教関係者、労働忌避者、反社会的人物とみなされた者（職業的犯罪者・売春婦・アルコール中毒者・同性愛者・浮浪者など）、精神病者、ジンティとロマまで適用範囲が広がった⁷。要するにナチスにとって政治的、社会的、人種的に望まれざる者すべてが弾圧の対象となっていたのである。

1933年から1934年にかけて、反体制の活動家を「保護検束」のもとに拘禁する目的で、自発的に、廃屋となっていた納屋や工場などの建物を急ごしらえの収容所（ドイツの歴史文献で“Wilde Lager”と呼ばれる初期のナチ無法私設収容所⁸）に用い、とりわけ突撃隊員、さらには親衛隊員（SS）が、彼らにいじめやいやがらせ、時には死に至るまでの激しい暴行といった残虐行為を繰り返した。しかし、おびただしい数の保護検束者をそのような収容所、あるいは既存の留置場や刑務所施設に収めることができなくなり、またこのような野放しの暴力（それは近隣住民への暴行にまで発展した）を放置したままにすることもできず、それら初期の無数の収容所は閉鎖され、短期間のうちに中央組織の管理下の収容所にとって代わられる。ダッハウ強制収容所を手本に大規模で組織化された収容所が建設され、運営システムは軍隊及び刑務所のそれを取り入れられて親衛隊の専属的な管轄下に置かれることになった⁹。こうしてナチスにおける収容所のシステムが整えられていくことになるのである。

このような状況下でシュヴェーズィヒは、1933年7月11日に、共産党のフライヤーの製造と配布にかかわり、また追われている労働者の代表たちを自らのアトリエにかくまったことで、突撃隊に捕らえられた（またこの人々も突撃隊と親衛隊に捕らえられたという）¹⁰。そして、デュッセルドルフ、ビスマルク通りにあるレストラン「シュレーゲル・ビール醸造所」の地下に連れていかれる。そこは、突撃隊が拷問のための地下牢として使用していた、まさに「ナチ無法私設収容所」の一つだったのである。

2. 「保護検束」の体験

シュヴェーズィヒは1933年7月11日から14日まで、このいわゆる「シュレーゲル地下牢」に捕らわれて激しい拷問を受けた。その後、1933年7月14日～8月11日、デュッセルドルフ警察本部の留置場、1933年8月11日～1934年2月5日、デュッセルドルフの刑務所「ウルムの丘」（Ulmer Höhe）、ハムの裁判所で反逆罪の判決を受けて、1934年2月8日～11月18日、ヴッパータール＝ベンダーの刑務所、というお

例として—(1)『研究紀要』（国立音楽大学）、43号、2008年、71-76頁、ここでは72頁参照。

⁷ 前掲、註6、中村論文、72頁参照。

⁸ ニコラ・ベルトラン『ナチ強制収容所における拘禁制度』吉田恒雄訳、白水社、2017年、42頁参照。

⁹ 前掲、註8、ベルトラン論文、41-42頁参照。

¹⁰ Karl Schwesig, “Schlegelkeller-Bericht”, in: *Schlegelkeller*, a.a.O., Anm. 1, S. 102-123, hier S. 102.

よそ 16 か月におよぶ拘禁生活を体験することとなる。

彼が身をもって体験し、またそこで見聞きしたことを形にとどめるため、シュヴェーギーヒは放免直後の 1935 年、6 月 4 日にベルギーに亡命する前（まだデュッセルドルフにいた時）から、そして大半は亡命後の滞在先アントウェルペンで、52 葉のインクによる線描画連作《シュレーゲル地下牢》を制作した¹¹。これらのうち 48 葉にタイトルに代わる短い説明文を添え、また作家ハインリヒ・マン¹²の序文を加えてシュヴェーギーヒは連作を出版する構想を立てていた。しかしこれらの作品をモスクワで展示していた折に、原画は紛失してしまった。幸い、アントウェルペンのユダヤ人でダイヤモンドを専門とした宝石商アーロン・ベツデスキーの助力で、シュヴェーギーヒは 48 葉のうちの 46 葉を写真に収めており、それらの写真を貼り付けた画集の草稿を五部制作していた。そのうちの一部はモスクワに送り、三部はそれぞれアントウェルペンの友人たちに贈り物としたが、それらは 1940 年のナチス・ドイツによるベルギー侵攻の折に失われてしまった。残りの一部については、ベツデスキーがそれを携えて北米に亡命したため、紛失を免れることができた。第二次世界大戦後、ベツデスキーはこの写真入り草稿をシュヴェーギーヒにアメリカから送り返した¹³。画家の生前に画集の出版はとうとう実現せず、時を経て 1983 年にデュッセルドルフのギャラリー・レマート・アンド・バルトによってはじめて実現するが、それはベツデスキーがシュヴェーギーヒに返した草稿に基づいて編集された¹⁴。

作品とその短い説明文、マンの序文以外に、シュヴェーギーヒは「シュレーゲル地下牢」の報告書を二点——短いヴァージョンと長いヴァージョン——を遺している¹⁵。これらをもともとシュヴェーギーヒは画集に収めるつもりはなく、あくまでも線描画とその短い説明文のみで「保護検束」の体験を伝えようとした。アネッテ・バウマイスターは、シュヴェーギーヒはまずはいち早くその体験を芸術的成果として線描画連作に結晶化させ、その後にはテキストによる報告書を作成したと推測している¹⁶。その根拠として彼女は、それらの報告書と線描画連作とは、クロノロジー的に一貫して一致しているわけではないからということ挙げている。確かに、おそらくは報告書に

¹¹ Vgl. “Karl Schwesig 1898-1955”, in: *Karl Schwesig (1898-1955) - Bilder aus der Haft- und Emigrationszeit*, a.a.O., Anm. 1, S. 3-29, hier S. 5-6.

¹² マンは 1933 年にプロイセン芸術アカデミーを追放されてフランスに亡命し、1935 年には同国で反ファシズム国際作家会議に出席し、また人民戦線に参加した。このような状況下でシュヴェーギーヒは志を同じくするマンに、計画していた画集『シュレーゲル地下牢』の序文を依頼し、またそれを手にすることができたのだろう。

¹³ “Daten zur Lebens- und Werkgeschichte”, in: *Schlegelkeller*, a.a.O., Anm. 1, S. 137-151, hier S. 147.

¹⁴ Schwesig, *Schlegelkeller*, a.a.O., Anm. 1.

¹⁵ それらはシュヴェーギーヒの子供たちの意向によって、1980 年代以来、シュヴェーギーヒの他の遺産と共にギャラリー・レマート・アンド・バルトによって保管されている。

¹⁶ Annette Baumeister, “Verfolgung und Widerstand 1933-1935”, in: *Karl Schwesig. Leben und Werk*, a.a.O., Anm. 1, S. 57-76, hier S. 61.

おける時間の流れのほうが正確であり、それを記録として遺すためにシュヴェーズィヒは改めて報告書を記したのであろう。つまり線描画連作は、報告書のイラストレーションではないのである。1983年に編纂・出版された画集『シュレーゲル地下牢』には、線描画連作とその短い説明文だけではなく、短い報告書に長い報告書の一部を加えたものが掲載されている¹⁷。線描画連作の分析の前に、ここではまずその掲載された「シュレーゲル地下牢報告書」¹⁸に基づき、シュヴェーズィヒの経験したことを要約したい。

1933年7月11日に突撃隊に捕らえられ、門をくぐり前庭を通過して「シュレーゲル地下牢」へと続く階段の入り口で、シュヴェーズィヒは——ここでどんなことが行われているのか——初めてその「犠牲者」を見る。年取った女性が意識不明で担架の上に横たわっており、若い女性はその前に立って泣いていた。シュヴェーズィヒは地下牢に連行されると、そこに二十人ほど捕らえられた人々が座っていて、ほとんどの者が身体のどこかから血を流していた。その夜中にシュヴェーズィヒは小部屋に呼び出されると、ピストルで脅され、椅子の背もたれに頭をくぐらされ、身動きできない状態にされて鞭打たれる。今日はもう耐えられない、明日また打てばよいと、プライドを捨てて懇願しなければならないほど、また共産党の代表者たちをかくまうのに「モスクワ」からいくらもらったのかという質問に、もらっていないと言っても鞭打ちが止まないため、「一週間に付き十マルク」と偽りの答えを言わざるを得なかったほど、それは凄惨を極めるものであった。

翌日の晩には、よく切れない錆びた鋏で無理やり髪を刈られたことから頭部は血だらけになり、さらに剃刀で、虎刈りにされてしまった頭部にハーケンクロイツの形が剃り込まれた。シュヴェーズィヒが受けたこの残酷で屈辱的な拷問に関しては、1935年にスイスで出版されたラングホフのルポルタージュ文学『沼地の兵士たち』¹⁹にも記述されている。『沼地の兵士たち』において、ラングホフが「ウルムの丘」に収監されていた時に、ちょうど「シュレーゲル地下牢」から連れてこられた新たな「被保護検束者」から、そこでの拷問がどんなにひどいものだったのか、またシュヴェーズィヒがどんな扱いを受けていたのか——髪をハーケンクロイツの形に剃られ、（おそらくは彼の身体的特徴への差別意識から）一日中馬鹿にしながら奴隷のようにいろいろな用事に従わせたこと——を聞き出したことが書かれているのである²⁰。

¹⁷ Herbert Remmert und Peter Barth, “Vorbemerkung”, in: *Schlegelkeller*, a.a.O., Anm. 1, S. 5-7, hier S. 7.

¹⁸ Schwesig, a.a.O., Anm. 10.

¹⁹ Wolfgang Langhoff, *Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager. Unpolitischer Tatsachenbericht*, Zürich 1935 (ヴォルフガング・ラングホフ『強制収容所の十三カ月 非政治的な記録』舟木重信・池宮秀意識、創藝社、1947年)。

²⁰ Wolfgang Langhoff, *Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager*, mit einem Vorwort von Willi Dickhut, Essen 2014, S. 102 (前掲、註 19、ラングホフ『強制収容所の十三カ月 非政治的な記録』、105-106頁)。

ラングホフは前述の「ドイツ革命造形芸術家連盟」デュッセルドルフ支部にシュヴェーゼーゾイヒ等と共に参加した俳優・舞台監督だが、彼はシュヴェーゼーゾイヒよりも早く1933年2月28日の国会議事堂放火事件の日に警察によって身柄を拘束され、デュッセルドルフ警察本部の留置場(2月28日～3月1日)、デュッセルドルフの刑務所「ウルムの丘」(3月～7月下旬)、エムスラントのベルガーモーア強制収容所(7月下旬～11月末)、リヒテンブルク強制収容所(12月～1934年3月)での「保護検束」を体験し、幸運にも1934年の復活祭の大赦で釈放された。その後、ドイツのどこでも仕事を得られなくなったラングホフはチューリヒ劇場に雇われ、国境が閉鎖される直前の6月スイスに亡命(そこで妻と落ち合った)、自らの体験を『沼地の兵士たち』として発表した。この本は刊行後すぐに何度も版を重ね、数か国語、特に英訳されると、ナチ強制収容所の実態を暴露し、世界に警鐘を鳴らして迫りくる危険の阻止を訴える記録作品の一つとして世界的に注目された²¹。シュヴェーゼーゾイヒは釈放後に、あなたが「シュレーゲル地下牢」で体験したことがまさにラングホフの本にすべて書かれている、ということを知人たちから聞くことになるのだが²²、「ドイツ革命造形芸術家連盟」の二人が「保護検束」の体験の詳細を、一人は線描画連作に、もう一人はルポルタージュ文学として世に知らしめようとしたのである。

ちなみに彼らだけではなく、「ドイツ革命造形芸術家連盟」デュッセルドルフ支部のメンバーのほとんどが、このような苦難を味わい、その最たるものとしては死に至っている。バルツは画家としての職業禁止令を受け、さらに彼の妻ヒルデがユダヤ人だったため、パンコックとカトリック主任司祭のヨーゼフ・エーモンズにかくまわれ戦後を迎えることができた。ルートヴィヒスは1937年に反逆罪の準備をしたとして「ウルムの丘」に収監され、同年釈放されるが、再び1943年に捕らえられ、「ウルムの丘」にて死亡する。レヴィンはユダヤ人のため、1943年、アウシュヴィッツに送られ死亡する。クラークはやはり共産黨員として1933年に逮捕され、ラングホフと同じくベルガーモーアで強制労働を課され、釈放後、妻とパリに逃れた。クヴェデンフェルトは保守派と共産主義者による抵抗運動の連合組織「ローテ・カペレ」(Rote Kapelle)²³に加わり、この組織が最終的にゲシュタポに壊滅せられると、彼も逮捕され、1944年にノイヴィートで死亡した。

髪を剃られた数時間後の真夜中に、シュヴェーゼーゾイヒは、鞭でハーケンクロイツの形を刻み込まれた囚人の背中を見せつけられる。そして私服の突撃隊指揮官に、シュヴェーゼーゾイヒが後に「美しい残酷物語」を描けるようにこの背中のハーケンクロイツ

²¹ 前掲、註6、中村論文、71頁参照。

²² Schwesig, a.a.O., Anm. 10., S. 123.

²³ Vgl. Wippermann, a.a.O., Anm. 5, S. 248 (前掲、註5、ヴィッパーマン『議論された過去 ナチズムに関する事実と論争』195-196頁参照)。

をよく見ると強制される。この命令が逆に、自由をつかむまで、あらゆる悲惨や困難に打ち勝つ力や忍耐力を与えたとシュヴェーズィヒは報告書に記している。

その後再び鞭打ちの拷問が続き、とりわけ頭を狙われて、立っていられなくなると水をかけられ、その繰り返しからやっと解放されると、シュヴェーズィヒは一晩中嘔吐し、ぼろ布の上で横たわっていた。その後、引きずられてトイレの便器に頭を突っ込まれ、朝になると、その部屋を掃除することを命じられた。彼自身の受けた拷問の記述はこれで終わるが、他の逮捕された人々の受けた残酷な拷問やひどい扱いがさらに記述されている。

シュヴェーズィヒが突然行方知れずになったことから、彼の両親が捜索願を提出したことにより、シュヴェーズィヒは「シュレーゲル地下牢」から解放され、デュッセルドルフ警察本部の留置場に連行される。しかしその前に、彼のアトリエから三点の作品が「シュレーゲル地下牢」に持ち込まれ、囚人たちに示された後、それらの内の二作品が侮蔑の言葉と共に、ナチスの新聞『フォルクスパローレ』(Volksparole, 25. 7. 1933) に掲載される。そのうちの一点は、1932年に、彼が来るナチスの恐怖政治への警告として描いた《仮面舞踏会》で、ガスマスクを被った女性とライヒスバンク(中央銀行)頭取ヒャルマル・シャハトが描かれていた。これらの作品は、1938年7月から8月にかけてデュッセルドルフ芸術宮殿美術館で行われた「退廃芸術展」に展示され²⁴、さらにデュッセルドルフ芸術アカデミーの焼却炉で燃やされてしまった²⁵。

警察の留置場に連行されると、すでに十五人ほどの詰め込まれた部屋に入れられる。彼らはシュヴェーズィヒの受けた傷があまりにも無残なことを憐れみ、介護してくれた。彼の傷はやがて癒されたが、ひどい拷問を受けて警察病院に入院となったユダヤ人の青年や、親衛隊の地下牢で腹部を踏みつけられ、やがて死亡した青年(しかし彼の両親には「胃の病気による」と偽りの報告がなされた)のことが記述されている。また一方で、シュヴェーズィヒが度々肖像画を描いた62歳の共産党員の職人の、人格のすばらしさが述べられている。この職人以外にも、シュヴェーズィヒは共に捕えられているすべての人々の肖像画を描いたことを報告している。彼らの妻が食べ物をもって面会に来た際に、その肖像画を渡すためであった。

8月11日にシュヴェーズィヒは、ラングホフも捕らえられたデュッセルドルフの刑務所「ウルムの丘」に移動させられる。その移動中の車窓から、美しい8月の空や、女性たちの散歩する姿が見え、彼の今の境遇からはそれらが夢のように思われる。しかしそれも間もなく暗闇に覆われることをシュヴェーズィヒたち捕われ人は知ってい

²⁴ Schwesig, a.a.O., Anm. 10., S. 109. ナチスの気に入らない前衛美術の作品を各美術館から押収し、それらを誹謗中傷する目的で行われた「退廃芸術展」は、まず1937年7月にミュンヘンで開催され、その後ドイツとオーストリアの各地を巡回した。デュッセルドルフもその会場の一つとなった。この展覧会以後、前衛美術に対するナチスの締め付けは、一層厳しくなっていた。

²⁵ “Daten zur Lebens- und Werkgeschichte”, in: Schlegelkeller, a.a.O., Anm. 1., S. 137-151, hier S. 144.

る。「ウルムの丘」に着くと、シュヴェーゾイヒは独房に入れられ、そこにこれまで入れられた囚人たちのことを思い、メランコリックになる。独房にあるわずかな日用品、コップや水入れなどの静物画や、独房の小さな窓や棚のある一角、頑丈なドアのある一角などを、シュヴェーゾイヒは作品に残しているが、独房の生活がいかに味気ないものかをそれらの作品は示している。一方で、庭での散歩の際や、独房の窓から見える外の日常の風景が対照的に報告書に記述されている。

「ウルムの丘」に収監された人があまりにも多すぎるため、彼らは「クリスマスの大赦」に淡い期待を寄せたが、それは手ひどい形で裏切られる。彼らの親しい人々による食べ物の差し入れが禁じられ、七十一人が反逆罪を準備したということで起訴された。これで、ヴァイマル憲法は暴力により完全に変えられてしまったことをシュヴェーゾイヒは痛感する。刑務所内の礼拝所で囚人たちのためにクリスマスの礼拝が行われ、ベツレヘムの小屋の前に設けられた特別席に、死刑判決の下った労働者たちが座らされた。その中でも 50 歳を過ぎた労働者の顔に、シュヴェーゾイヒは心を動かされる。彼は家族のために何事かをするのだという、覚悟を決めた表情をしていた。他の人々も静かで無邪気な表情をしていたが、ただ一人、若者が、うつむいて真っ青になっていた。

1934 年 2 月 7 日、シュヴェーゾイヒはハムの上級地方裁判所で、七十一人の一人として反逆罪の判決を受け、ヴッパータール＝ベンダーの刑務所に送られる。その裁判を受ける中には、共産党の党費を管理していた幹部もおり、彼の両手首の関節には動脈を横切って深い傷が見られた。ゲシュタポは彼の頭部の傷をおしろいで隠し、駅や街の、人の行きかう場所におとりとして連れて行き、知らずに彼に接触してきた多くの共産党の出納係を逮捕した。共産党は党の結束を維持するために、1935 年まで党費支払い印紙を発行したため、ゲシュタポは出納係を追うだけで、非合法化された共産党組織の細部に至るまでを知ることができた²⁶。それで多くの共産党員が逮捕されることとなったのである。シュヴェーゾイヒの報告書は、まさにその生々しい歴史的証言となっている。

また裁判の間彼は、法官席に座る、明るい鼈甲の眼鏡をかけた若い金髪の司法官試補を観察し、彼がまるで女性専用の美容師のように、細く柔らかい指でしきりに髪をなでるしぐさから、このような線の細い青年がナチスの蛮行に直面して何を思うのだろうかと考える。だが彼は突撃隊や親衛隊のやり方をよく知っていて、彼らがそうしなければ我々も前に進めない、共産主義者は全ドイツを「燃えさしに突っ込む」だろうと言いつつ、この青年は紛れもなくナチの検事だとシュヴェーゾイヒは呆れかえる。ここでシュヴェーゾイヒは 16 カ月の禁固刑とされたが、最も長い者で 2 年と

²⁶ Vgl. Wippermann, a.a.O., Anm. 5, S. 246 (前掲、註 5、ヴィッパーマン『議論された過去 ナチズムに関する事実と論争』193-194 頁参照)。

いう判決が下された。

ヴッパータール＝ベンダールでシュヴェーズィヒは、厚紙にボタンを縫い込むという単純労働を課された。そこでは月に一回家族に手紙を書いてよいことになっていた。シュヴェーズィヒは捕らえられた人々に頼まれて肖像を便箋に描き、その代わりに単純労働をいくらか代わってもらった。またここでは突撃隊や親衛隊ではない、元から働いている看守の中で、親切で同情的な人々もいたことをシュヴェーズィヒは記述している。彼は絵を描くことができたため、看守長によって図書館での仕事に派遣されることとなった。そのおかげで彼は、反ファシストの活動をしたロマン・ロランの長編小説『魅せられたる魂』中の『母と息子』や、マクシム・ゴーリキーの『クリム・サムギンの生活』を仲間たちと読むことができた。しかしそれは密告者によって発覚してしまい、看守長にそれらの本を破り捨てられてしまう。シュヴェーズィヒは1936年にロランの肖像画を描いている。

図書館から女性の囚人たちが散歩している姿が見え、その一人が刑務所内で赤ん坊を産んだが、その子は数週間後に母から引き離され孤児院に出された。シュヴェーズィヒはこのあまりに非人間的な扱いに改めて怒りを覚える。一方で、刑務所の脇を通る汽車に乗った労働者たちが、シュヴェーズィヒたちを同志として励ますしぐさを送ってくれる。それに応えることを禁じられるが、シュヴェーズィヒは自分たちが決して孤独な戦いをしているわけではないことに感銘を受ける。さらに復活祭の日には、街の人々が警察のパトロールの目を掻いくぐり、刑務所の前に集まってきて、自分たちを勇気づけようとしたことに心を動かされる。

6月30日、「レーム事件」で突撃隊が大粛清されたことにより、収容所や刑務所での状況も変化してくる。看守が突撃隊や親衛隊の場合に、彼らの立場や態度が変化してくる様子が、シュヴェーズィヒの報告書やラングホフの『沼地の兵士たち』でも記述されている（特にラングホフは、彼らの多くも労働者の囚人と同じ貧しい家の出身だということにも注目している）。シュヴェーズィヒは「シュレーゲル地下牢」の突撃隊指揮官ローベックがゲシュタポに逮捕されたことを記している。一方でヴッパータール＝ベンダール刑務所所長リンドラーが裕福な家庭に育った知識人であり、そういった人々がいかにナチスに協力して無力な貧しい人々を虐げているのかという代表として、リンドラーの囚人に対するサディストぶりを例に挙げている。

1934年11月18日、シュヴェーズィヒは釈放される。デュッセルドルフに戻り、しばらくはゲシュタポに監視されていないかが気になっていたが、ある日彼の後を追ってきた男性が、丁寧にあいさつしてくれたこと、その人がかつて敵とみなしていたデュッセルドルフ芸術アカデミーの教授だったことに、彼は感銘を受ける。しかし、ある市議会委員を訪ねて彼に起こったことを話したところ——おそらくシュヴェーズィヒはなにがしかの支援を求めようとしたのかもしれない——もう来ないでほしいと言

われてしまう。また街でユダヤ人商店が親衛隊に襲われ、それを止めようとした人々との間で喧嘩が始まった様子を見かける。シュヴェーズィヒはいち早くドイツを出ることを決意し、1935年、パスポートもヴィザも持たずにベルギーに亡命した。「ドイツ革命造形芸術家連盟」の仲間だったラウターバッハが友人たちから亡命のための資金を集め²⁷、またバルツの勧告でアントウェルペンを目指したのである²⁸。そこでシュヴェーズィヒはかつて「シュレーゲル地下牢」で突撃隊指揮官に、後で「美しい残酷物語」を描けるようにと言われた通り、《シュレーゲル地下牢》線描画連作の制作に取り組む。そして1937年、シュヴェーズィヒはドイツ国籍を剥奪される。

シュヴェーズィヒの報告書も、ラングホフの『沼地の兵士たち』も、両者がほぼ同時期に刑務所や収容所で自ら体験し、また見聞きした恐怖や苦難をとらえた貴重な記録である。そして突撃隊や親衛隊がいかにか非人間的な行いをしたのか、ナチスの恐怖政治を告発する一方で、捕らえられた人々の中での結束や友情、またシュヴェーズィヒにおいては刑務所の外の人々との連帯感、一方でラングホフにおいては囚人たちの家族の苦悩（捕らえられた夫や父、息子を心配すると同時に、家族もまた社会からつまはじきにされ、生活の困難を味わった）、自分が知識人であることと囚人の多くが貧しい労働者であることの立場の違いに対する後ろめたさと彼らへの仲間意識との葛藤（シュヴェーズィヒにはそのような心境はあまり感じられない）、一部の突撃隊や親衛隊の人々の人間的な部分の記述が特徴的である。

3. 連作《シュレーゲル地下牢》の作品の構成

具象的な表現による白黒の線描画連作《シュレーゲル地下牢》の内の46葉は、前述のように今では唯一残された写真から確認される。そこではすべて、シュヴェーズィヒが閉じ込められた暗くて恐ろしい場所を暗示するため、またヒトラーやナチスの要人たちなどの肖像画においては彼らの心の闇を表すため、暗い背景の中に人物たちが描かれている。中間色を出すためにはスパッターリングの技法が使われている。全体に白い部分よりも黒、ないし霧状の黒の占める割合が多く、少ない白の部分は主に人物たちの表現に使われている。そのため第1葉から3葉、39葉、40葉の肖像画以外は、暗くて狭い逃げ場のない空間で、人物たちにスポットライトが当てられているような、あたかもバロック絵画のようなドラマティックな演出がなされている。

連作は次のように構成されている。

1葉～3葉：

肖像画。1葉はヒトラーの右上を向いた3/4横顔の頭部像。一見理想に燃えるよう

²⁷ Baumeister, a.a.O., Anm. 16, S. 73.

²⁸ Peter Junk, „Du mußt es eben aushalten...“ Karl Schwesig im Exil: Kunst als Dokument, Protest und Überlebenshilfe 1935-1943”, in: *Karl Schwesig. Leben und Werk*, a.a.O., Anm. 1, S. 81-100, hier S. 81-82.

に上方を向いているが、太い輪郭線で描かれた生気のない表情、特に見開いて真っ黒に塗られた両目は虚ろである。2 葉はハインリヒ・ヒムラーの正面から見た、残酷そうに歯をむき出して笑う頭部像。親衛隊の制帽の髑髏マークが不気味さを倍増している。3 葉はある突撃隊員の横顔の胸像。「ハイル・ヒトラー」と短い説明文が添えられていることから、上を向いて、ヒトラーを崇拝している様子が描かれている。そしてこの突撃隊員たちに、彼らが熱心にヒトラーを崇拝すればするほど、次の4 葉からシュヴェーズィヒは「シュレーゲル地下牢」で凄惨な拷問を受けることになることが、ここで暗示されている。

4 葉～27 葉：

「シュレーゲル地下牢」での出来事が描かれる。4 葉はここでシュヴェーズィヒが初めて見た、年取った女性の「犠牲者」とその前で泣く若い女性の図。5 葉は地下牢に入り、彼が目撃した場面として、労働者の幹部たちが昼夜を問わず座らされ、銃弾を磨く労働をさせられている様子が描かれている。

6 葉から 14 葉まで、22 葉から 29 葉までは、シュヴェーズィヒ本人が登場する。これらの作品の鑑賞者——とりわけシュヴェーズィヒの拷問場面に関する作品を観る者は、その蛮行の目撃者となることを強いられる。まず 6 葉から 8 葉までは最初の夜の拷問が描かれる。6 葉と 7 葉ではピストルで脅されて最初の尋問を受ける様子、7 葉では 8 葉で受ける鞭打ちの拷問を暗示するように、部屋の壁に二つの鞭がつるされている。8 葉では報告書にあるとおりに、椅子の背もたれの間をくぐらされ、身動きできない状態で三人の突撃隊員に激しく鞭打たれながら二度目の尋問を受ける様子が描かれている。9 葉から 14 葉には二日目の拷問の場面が描かれる。9 葉では髪をハーケンクロイツの形に剃られ、頭を血だらけにされたことが描かれる。画面中央に前を向いて立ち、切れない鋏で髪を刈られる痛みと屈辱に耐えている小さなシュヴェーズィヒを、突撃隊員たちが取り囲み、笑いものにしている。10 葉では、後で「美しい残酷物語」を描けるように、背中にハーケンクロイツの形を撃ち込まれた囚人を見ろと命じられた様子が描かれる〔図 1〕。画面上部の小さな照明が囚人の後姿を照らし、ハーケンクロイツのある部分を私服の突撃隊指揮官が指さしているが、それは陰になってこの絵の鑑賞者は見ることはできない。10 葉だけではなく、9 葉でも犠牲者の身体に刻み込まれたハーケンクロイツ、すなわちシュヴェーズィヒの頭部に剃りこまれたそれを鑑賞者は見ることはできず、想像するしかない。鑑賞者にそれを直接見せないことは、犠牲者の尊厳を守ることにともなるが、しかし鑑賞者はそれを想像しないわけにはいかない。そして、身体にハーケンクロイツを刻み込まれることがいかに残酷で屈辱的な行いなのかを改めて思い知り、犠牲者への同情が沸き起こる。10 葉では囚人の右後ろに、突撃隊員に頭と肩を押さえつけられたシュヴェーズィヒがその背中を見るよう強制されており、彼を含めたこの絵の登場人物たちだけがハーケンクロイツ

を直接見ている。見ることの暴力性そのものが、10葉並びに9葉では問われている。そして11葉から14葉までは〔図2, 3, 4, 5〕、再び鞭打ちが行われ、鑑賞者はその目撃者となり、ナチスの非道な行いを心に刻み付けることを求められる。11葉の説明文には、シュヴェーヰヒが知識人で、「頭脳労働者」だから、特にその頭を狙って鞭が振り下ろされたとある。実際に作品では頭を両手でかばう小さなシュヴェーヰヒに、三人の突撃隊員が容赦なく次々と鞭を振り下ろしている。12葉では血だらけになって耐え切れず膝をつき、その血が背後の壁にまで飛び散っている。皮肉にもその壁の右上には、救急箱の棚が設置されている。13葉ではとうとう倒れてしまい、意識を回復させて再び鞭打つために、バケツの水をかけられる様子が描かれている。そして14葉では頭の血を洗い流すために水道の水をかけられている。この四つの連続した場面によって、鑑賞者は拷問のすさまじさを隅々まで目撃することになるのである。

西洋美術においては、ギリシア神話の戦闘の場面やキリストの受難など、恐ろしい場面を表現することは伝統となっており、そのような作品は枚挙にいとまがない。ただし、本当の戦争の残酷で悲惨な一面を描いた画家としては、連作《戦争の惨禍》を描いたジャック・カロ（銅版画18葉からなる《大きな惨禍》（1633年）とそれ以前に制作した銅版画6葉の未完の《小さな惨禍》）や、ゴヤ（1810年から1820年の間に制作された83葉の銅版画連作《戦争の惨禍》）が思い起こされるだろう。カロの連作では、30年戦争でフランス軍が、彼の故郷で芸術活動の拠点となったロレーヌ地方を侵略し、そこで行った彼らの蛮行とその処罰としての上官からの処刑、農民たちからの報復、そして戦争の末路として道端で乞食をするほど窮乏したフランス兵士の悲惨な姿が衝撃的に表された。またゴヤの連作には、フランス・ナポレオン軍がスペインで行った蛮行とその報復の連鎖の恐ろしさが描かれた。カロと違い、ゴヤの作品では風景はほとんど描かれず、悲惨な出来事の起こっているその対象のみに画家の注意が絞られる。まさに戦争をスペクタクルとして描かなかった画家として、スーザン・ソントグはゴヤを挙げている²⁹。この戦争のもたらす苦しみや恐怖のみに集中した作品の集積は鑑賞者を圧倒する。ただし、思わず目をそむけたくなるような非常に残酷な殺害や拷問の場面が描かれてはいても、それらはキリスト教絵画の伝統にのっとり構図のもとに描かれ、その知識を持つ者は、聖なるもの、さらに歴史的にはスペイン側のカトリック護持のための聖戦の殉教者としての意味をも深読みするだろう（もちろんそこには、スペイン民衆のナショナリズムやあるいは、外敵から郷土を守る意識が問題とされていることをも見逃してはならない）。また《戦争の惨禍》で44葉の題辞「私はそれを見た」、45葉「そしてこれも見た」とは言うものの、ゴヤが実際に見たものを直接再現したというよりは、ソントグが指摘するように、ゴヤの絵は総合であ

²⁹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, pp. 39-40（スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』北條文緒訳、みすず書房、2016年、42頁）。

り、「これと似たようなことが起こったのだと、絵は主張する」³⁰。

対しシュヴェーズィヒの作品には、自らの体験に基づくより直接的な生々しさがある。絵画における総合性や審美性をできるだけ鑑賞者に意識させず（絵画である以上は、演出をしないヴェトナム戦争以後の戦争報道写真とは違って、少なくとも総合性は避けられないだろうけれども）、まさにこれは本当に起こったことなのだという、出来事の「記録」であることを意識させようとする。またシュヴェーズィヒはこの連作を画集としてまとめる意向を最初から持っていたため、とりわけ9葉から14葉にわたる第2日目の一連の拷問の場面は、画集のページを繰ることによって、あたかも映像を見るような効果を発揮している。そして鑑賞者がその目撃者となるように、画家が鑑賞者に最も注目してほしいものに意識を集中させるための工夫が——その点ではゴヤの《戦争の惨禍》を引き継いでいると思われるが——施されている。つまり、拷問する者とされる者のみに強い光が当てられ、その周囲は濃い暗闇で余計なものではできない限り排除されるという手法がとられている。

このような悲惨な現実を衝撃的に鑑賞者に伝えようとする作品の特徴としては、彼の友人ディックスの銅版画連作《戦争》（ポートフォリオ、ベルリン、1924年刊行）なども近いものがあるだろう。この連作は、ディックスが第一次大戦の前線でまさに自ら体験したことに基づいて制作されたものであり、戦闘のおぞましき——腐乱した死体や瀕死の兵士など——が迫真的な写実主義の手法で表現されている。その執拗にグロテスクな写実性は、彼が表現したい対象に鑑賞者が注目し、やはりその目撃者となることを強制する。第一次大戦を体験した新即物主義や「若きラインラント」の画家たちの作品には、多かれ少なかれこのような傾向が見られる。シュヴェーズィヒと同じく「ウルムの丘」に収監されたルートヴィヒスは、そこでの体験に基づき、1937年にやはり写実的な手法で油彩画《母B.》〔図6〕を描いている。刑務所の前庭に殺害された囚人たちが横たわり、悲しみや怒りをこらえた表情の年老いた母親がその前面に立って、ここで無残に殺されたのだということを鑑賞者に訴えるように、彼らを右手で示し、鑑賞者にその目撃者となるよう訴えている。また戦争や収容所での体験のみならず、不当な圧力への告発として、ケーテ・コルヴィッツやジョージ・グロスなどの作品に見られるように、社会の底辺で虐げられた人々の姿をとらえようとする傾向も見逃すことはできないだろう。

15葉から21葉までは、それぞれシュヴェーズィヒが見聞きした他の囚人たちの拷問の場面が描かれる（20葉については写真が存在しない、また24葉についても同様である）。

26葉～33葉：

³⁰ Sontag, a.a.O., Anm. 29, p. 42（前掲、註29、ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』44-45頁）。

デュッセルドルフ警察本部の留置場。26 葉と続く 27 葉には、両親から捜索願が出され、そのおかげで「シュレーゲル地下牢」から解放され、デュッセルドルフ警察本部の留置場に行くために、警察の車に乗り込むまでが描かれる。28 葉では十五人の囚人がいる部屋で（実際に作品に描かれているのは六人）、シュヴェーズィヒが後ろ姿で上半身裸となり、傷ついた頭や背中を彼らに見せている様子が描かれる。シュヴェーズィヒの身体を見る人々の横顔はすべて同情的であり、実際にその後彼らはシュヴェーズィヒを介抱することになる。29 葉から 32 葉にかけては、他の囚人のひどい拷問のことが描かれる。29 葉では、親衛隊に腹部を踏みつけられた青年が病室に横たわり、医師とシュヴェーズィヒが彼を見守っている様子、30 葉から 32 葉ではユダヤ人の青年が受けた拷問の様子が連続して描かれる。33 葉では「幽霊のように」体のあちこちに殴られた痕のある囚人たちが風呂に入り、看守が見張っている様子が描かれている。

34 葉～37 葉：

「ウルムの丘」。34 葉ではシュヴェーズィヒを含む四人の囚人が廊下に並ばされ、「ウルムの丘」への引き渡ししが申し付けられる様子が、遠近法を用いて描かれている。35 葉では、ラングホフの『沼地の兵士たち』でも証言されていたように、あまりの囚人の多さが問題とされている。ただしプライヴァシーのないいらだたしさではなく、描かれた四人の人物のうち三人は微笑んでいて、共に苦難を分かち合っている者同士の友愛や信頼の気持ちがその表情に表れている。たとえ独房でも数人の人物を押し込んだほどの混雑の中で、むしろ彼らの間に、お互いをいたわる気持ちが芽生えたのだろう。一方 36 葉では、独房で孤独に暮らす囚人（おそらくはシュヴェーズィヒ）が描かれている。薄暗く狭く、必要最低限の物しかない味気ない部屋で、それでも囚人の身体は光り輝くようにハイライトで描かれ、彼の顔はわずかに光の挿す右上方を向き、威厳を持った姿で立っている。絶望の中での希望をこの男性に表現したのだろう。この囚人のポーズは、35 葉右側の人物のそれをちょうど反転させたものであり（彼もまた光の挿す方を向いている）、35 葉と 36 葉とが合わせ鏡のように構成されている。

37 葉では、中庭で看守を中心にぐるぐる回りさせられる囚人たちの散歩の様子が、希望の見いだせない刑務所生活の象徴のように描かれている。この作品は例えばフィンセント・ファン・ゴッホの《刑務所の中庭（囚人の運動）》（1890 年）、またその制作にあたってファン・ゴッホが参照したギュスターヴ・ドレの《ニューゲート監獄—運動場》（1872 年に刊行された挿絵本『ロンドン巡礼』中の一葉）、さらにはそれらの作品のパロディーと考えられるグロスのリトグラフ《自由、平等、博愛 プロレタリアートに光と空気を 労働者の休日》（タイトルは左からフランス語、ドイツ語、英語で書かれている、版画集《神は我らと共に》中の第 4 葉（ポートフォリオ、ベルリン、1920 年刊行））と比較し得るだろう。ただし、ファン・ゴッホやドレ、グロスの作品では囚人の輪の全体像が描かれているのに対し、シュヴェーズィヒの作品では、画家の

視点は人々の輪の中にまで入り込んでいるため、鑑賞者はあたかも囚人の一員として、その輪の中に強制的に入れられたような恐怖感を味わわされる。

38 葉～40 葉：

ハムの上級地方裁判所。38 葉には裁判の様子が描かれている。39 葉には、報告書にもあるとおり、その裁判で印象的だった若い司法官試補の横を向いた胸像が描かれ（非常に鼻のとがった、インテリではあるが残酷そうな表情）、40 葉には首に醜い肉の乗った愚鈍で残酷そうな陸軍曹長の横を向いた胸像が描かれている。

41 葉～46 葉：

ヴッパータール＝ベンダールの刑務所。41 葉では再び味気ない独房での生活が始まったことが示される。42 葉は待合室の申し込みをしようとしている場面が描かれ、人のよさそうな看守が受付をしている。43 葉では、しばしば仕事をしないでもよく、囚人たちが集まってなごやかに談話する場面が描かれている。そこではヴッパータールのケムナ強制収容所³¹がいかにもひどいところであるかが話題となっている。それを話す囚人の周りに人々が群がっている様子と、彼らの親密さとは裏腹に、話の内容の陰惨さを、彼らを取り囲む部屋の暗さや鉄格子付きの窓の小ささが象徴している。44 葉には極端な遠近法を用いて壁伝いに散歩する囚人たちの後姿の列が中心に描かれる。作品の短い説明文によれば、高い壁の向こうには汽車が走っており（しかし作品では汽車の姿は壁に阻まれて見えない）、汽車に乗った人々が壁を越えて煙草を投げられる。作品からはこの散歩の列は全く希望がないように見えるが（37 葉でもそのような場面が描かれている）、壁の向こうからは彼らを励ます声が挙がっているのである。その意味では、この説明文は作品を読み解くために非常に重要な鍵となっている。45 葉では散歩の際に松葉杖をついた障害者を見かけたことが描かれているが、これは報告書では「ウルムの丘」での体験になっている。46 葉では独房でストウールに座った囚人（おそらくシュヴェーヰヒ）が頬杖をついて窓のほうを見上げ、物思いにふけている。メランコリーのポーズであろう。しかし未来の見えない中にも希望を探ろうとする表情が浮かんでいる。

47 葉～48 葉：

ヒトラーとその要人たちが囚人を取り囲み、彼らを拷問、殺害している。47 葉ではゲーリングが中心となって拷問した囚人を取り囲んでいる。48 葉ではヒトラー、ゲッベルス、ヒムラー、ゲーリングが囚人をとうとう殺害してしまい、説明文にはゲッベルスの言葉「国家社会主義革命は世界史の中で最も血を流さなかった革命だった」が添えられている。彼らがとんでもない嘘つきであること、ナチスが世界にとって非常に危険であることを、シュヴェーヰヒはこの連作で世界中に知らしめようとしたの

³¹ ケムナ強制収容所は、地方の党幹部レベルによって造られた、実際に拷問で悪名高い初期収容所の一つであった。前掲、註 6、中村論文、75 頁参照。

である。

シュヴェーヰヒはさらに亡命先のアントウェルペンで、「パン工場裁判」にかんする 20 葉の線描画連作を描いている。社会民主党の党员たちがデュースブルクのパン工場「ゲルマニア」を拠点とし、アントウェルペンの亡命社会民主党による刊行物をパン工場の車を使って、ラインラントの街々に運んでいたことにより、1935年6月上旬を境にその関係者たちが次々と逮捕された。捕らえられた人々のうち四人が拷問で死んでいる。シュヴェーヰヒはこのニュースを亡命先で耳にし、彼らの身に降りかかったことが、自分のそれと似ていることを憂い、《シュレーゲル地下牢》と同様に、凄惨な拷問の場面を描いている³²。とはいえ、これらの作品では、シュヴェーヰヒが直に体験したことではないゆえか、拷問の様子とその登場人物たちを取り巻く空間、拷問部屋とが事細かに隅々まで表現され、情報量が多く説明的な印象を受ける。また一人の囚人に降りかかる数々の拷問の場面が執拗に続き、その過酷さ、凄惨さは生々しく伝わってくるものの、鑑賞者には、画面全体を構成する荒く素早い線の動きも作用し、一点一点の作品を見る集中力が弱められる。それとは逆に、実体験を描いた《シュレーゲル地下牢》の、注目してほしいものだけに焦点を当てたシンプルな構成は、鑑賞者にその目撃者となるべく説得力のある力強さを持って迫ってくると言うことができる。

4. 戦後から 1955 年に死亡するまでのシュヴェーヰヒの画家としての評価、1980 年代における再評価

ナチス・ドイツは 1939 年 9 月にポーランドに侵攻することで、第二次世界大戦が勃発する。さらにフランスへ侵攻するためにナチス・ドイツは 1940 年 5 月、戦闘を経てベルギーを占領した。そして 6 月にはパリを含むフランス北部が占領された。シュヴェーヰヒは亡命先のベルギーで再びナチスに捕らえられ、1940 年 5 月から 1943 年 7 月まで、フランスの非占領ヴィシー政府管轄地区に建てられた強制収容所ないし、強制収容所・絶滅収容所へ強制移送するための一時拘留的収容所（Internierungslager）を転々とするようになった。すなわち、サン＝シプリアン、ギュルス、ノエ、ネクソンの収容所である³³。ギュルスには、「若きラインラント」の仲間だったヴォルハイムも収容されている。これらの収容所でシュヴェーヰヒは飢えや寒さ、死の恐怖と闘いながら、彼が体験し、見聞きしたことを作品にしていった。その集大成として、1948 年から翌年にかけては、フランスの収容所で生活を共にした、スペイン内戦で人民戦線側に立って戦い、傷痕を受けた軍人たちを描いた大作、銅版画の連作《むなしいこ

³² Vgl. “Zeichnungen zum „Brotfabrikprozess“” in: Schlegelkeller, a.a.O., Anm. 1, S. 124-129; *Der Düsseldorfer Maler Karl Schwesig und der politische Widerstand um die „Germania“ – Brotfabrik 1933-1935*, a.a.O., Anm. 1.

³³ Vgl. Junk, a.a.O., Anm. 28, S. 86-87.

と》を制作した。またここでの体験及び、親衛隊によってパリ経由でデュッセルドルフに送還されたことを「ピレネー報告書」として記している³⁴。

シュヴェーズィヒは1943年7月に再びデュッセルドルフの刑務所「ウルムの丘」に収監され、空襲に遭ったデュッセルドルフ市内を清掃する強制労働を課される。「ウルムの丘」で発疹チフスがはやったことから、彼は監視付きで釈放され、さらに1944年春の空襲を機にシュヴェーズィヒはモーゼル河の畔に逃げる。そこで彼は様々な風景画を描いている。しかし1945年2月にまた親衛隊に捕らえられ、ひどい扱いを受けたが、アメリカの進駐によって釈放され、戦争を生き延びることとなった³⁵。

結婚し所帯を持ったシュヴェーズィヒは、戦後のデュッセルドルフで芸術活動を再開する。そして1947年、バルツも教鞭をとっていたドルトムントの美術・応用美術学校の教員となる。戦後もシュヴェーズィヒは具象的な手法でナチスの罪を糾弾する作品を描き続けた。いつまでもナチスの罪を忘れまいとする態度は、ナチスの御用芸術家だった者が芸術アカデミーなどで変わらず活躍していることに我慢がならず、彼らを名指しで批判するなど、攻撃的な行動に現れた。しかし社会は、復興に向けて、できるだけ早くナチスのことを忘却したがっていた。あまりにも長かった収容所生活が、彼が戦後のデュッセルドルフのアートシーンに順応することを阻んでしまった。1947年にベルンで行われた、戦後初となる外国でのドイツ芸術展に、デュッセルドルフの多くの芸術家が招かれたが、左翼の芸術家としてのバルツ、アドルフ・ウツァルスキー、シュヴェーズィヒは招待されなかった³⁶。さらに1928年にシュヴェーズィヒが創設者の一人となった「ライン分離派」にも、アメリカやフランス発の新しい抽象絵画の波が押し寄せ、シュヴェーズィヒ等具象絵画を描く画家たちは「古い世代」として太刀打ちできなくなり、やがて解散への道を進むことになるのである。

このような中で時代の波に乗り遅れたシュヴェーズィヒは困窮し、どうにもならない苛立ちをしばしば、彼よりも弱い立場であるはずの妻や子供たちを殴ることで爆発させたという³⁷。1955年、彼の死の四日前に、州の年金局から年金をもらいすぎているという手紙を受け取ったことで脳卒中に陥り、シュヴェーズィヒは6月19日、まさに彼の誕生日に57歳で死亡した。

残された家族を助けるために、デュッセルドルフ市は彼の《カーニバルの自画像》(1930年)を購入した。そして家族はシュヴェーズィヒの全作品や文書の遺産と共にイスラエルへ——戦後シュヴェーズィヒがドイツを厭い、収容所で苦労を共にした、

³⁴ Karl Schwesig, *Pyrenäen-Bericht*, Manuskript, um 1948. この原稿はアメリカ合衆国ホロコースト記念博物館 (United States Holocaust Memorial Museum) に保管されている。

³⁵ Peter Barth, „„Schwamm drüber“? – Niemals! Leben, Werk und Wirkung eines deutschen Künstlers 1943 bis heute”, in: *Karl Schwesig. Leben und Werk*, a.a.O., Anm. 1, S. 107-120, hier S. 107-108.

³⁶ Barth, a.a.O., Anm. 35, S. 111.

³⁷ „Tochter Antje Schwesig über ihren Vater”, in: *Karl Schwesig*, a.a.O., Anm. 1, S. 51.

そして彼を経済的に助けてもくれた、ユダヤ人に共感し、イスラエルへ移住したいと思っていた——移住する。妻のハネローレ・シュヴェーズィヒは、フランスの収容所時代に描いた作品のほとんどすべてをイスラエルの各美術館に寄贈した。1971年にドイツに帰国したハネローレは、生活費のために西ベルリンの骨董商に夫の作品を売り、それを見つけた芸術家で画商のフォルカート・エムラートが作品を買い集め、管理し、西ベルリンの二つの画廊でそれぞれ1972年と1974年に展覧会を開いた³⁸。またハネローレは1972年に東ドイツのベルリン国立美術館に作品を売った。

1980年にデュッセルドルフ市が、同市のノルト墓地にあったシュヴェーズィヒの墓を壊してしまったため、ラウターバッハ等シュヴェーズィヒの友人たちが市内のゴルツハイマー墓地に、「芸術家で反ファシスト」としてのシュヴェーズィヒの墓碑を建てた³⁹。また、シュヴェーズィヒの子供たちがデュッセルドルフのギャラリー・レマート・アンド・バルトに作品、資料を寄贈したことをきっかけに、この画廊が精力的に1980年代以降、画集《シュレーゲル地下牢》や展覧会カタログ等を出版した。またデュッセルドルフ市立博物館、ブリュッセルのゲーテ・インスティテュートなどでも回顧展が開かれた。同時期に、彼がかつて所属した「若きラインラント」についてもまた再評価の波が起こった⁴⁰。この背景には、1980年代コール政権下で「歴史家論争」が起こった西ドイツで、あえて「ナチスに抵抗した芸術家」を掘り起こし、もう一度真摯に過去を見つめようとする画廊、美術館関係者の態度がうかがわれる。

おわりに

シュヴェーズィヒの《シュレーゲル地下牢》を中心に、一つの政治体制に抑圧される者たちの現実を告発する絵画の意義を考察した。鑑賞者はその苦痛を真に理解することはできないかもしれない。しかしその苦痛が生み出される場を支えている政治について考察すること、その契機をシュヴェーズィヒの作品は与えてくれる。これらの作品は、この現代においてもなお、常に、観る者にそれを問いかける強さを持っている。

本稿は、平成29年度科学研究費補助金、基盤研究(C)の研究成果の一部である。

³⁸ Barth, a.a.O., Anm. 35, S. 118-119.

³⁹ Vgl. Carl Lauterbach, Vorsitzender der "Otto-Pankok-Gesellschaft," *Ansprache zur Errichtung des Denksteins für den Düsseldorfer Maler Karl Schwesig auf dem alten Golzheimer Friedhof*, Manuskript, 19. 06. 1982. この原稿はパンコック美術館ハウス・エセルト、オットー・パンコック財団(Pankok Museum Haus Esselt, Otto Pankok Stiftung)に保管されている。

⁴⁰ 前掲、註2、野田論文、84-85頁参照。

カール・シュヴェーズィヒ線描画連作《シュレーゲル地下牢》
 ——制作の背景と作品の受容史について——



〔図1〕カール・シュヴェーズィヒ《シュレーゲル地下牢》10葉、『数時間後の夜中に私は呼び出された。彼らはこういった。「これをよく見る、豚野郎。我々はこの男の背中に美しいハーケンクロイツをたたきつけた。お前が後で美しい残酷物語を描けるように、これをよく見る。』』（原画：1935-1936年、インク）、原画の写真、ギャラリー・レマート・アンド・バルト、デュッセルドルフ（Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf）



〔図2〕シュヴェーズィヒ《シュレーゲル地下牢》11葉、『そして今や、ナチスの考えでは私は知識人として「頭脳労働者」であるから、二つの鞭（真鍮のとげが無数に詰め込まれたもの）と一つの牛革の鞭で、頭を散々たたかれた。』（原画：1935-1936年、インク）、原画の写真、ギャラリー・レマート・アンド・バルト、デュッセルドルフ（Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf）



〔図3〕シュヴェーズィヒ《シュレーゲル地下牢》12葉、『私は間もなく膝をついた。』（原画：1935-1936年、インク）、原画の写真、ギャラリー・レマート・アンド・バルト、デュッセルドルフ（Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf）



〔図 4〕 シュヴェーヰヒ 《シュレーゲル地下
牢》 13 葉、『私が倒れると、その都度、再び持
ちこたえることができるよう、生き返らせるた
めのバケツの水をバシヤツと掛けられた。』（原
画：1935-1936 年、インク）、原画の写真、ギャ
ラリー・レマート・アンド・バルト、デュッセ
ルドルフ (Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf)



〔図 5〕 シュヴェーヰヒ 《シュレーゲル地下
牢》 14 葉、『「さあ、血を洗い流せ。」』（原画：
1935-1936 年、インク）、原画の写真、ギャラ
リー・レマート・アンド・バルト、デュッセ
ルドルフ (Galerie Remmert und Barth,
Düsseldorf)



〔図 6〕 ペーター・ルートヴィヒス 《母 B.》
1937 年、120×160cm、油彩、カンヴァス、デ
ュッセルドルフ宮殿美術館、Foto: © Museum
Kunstpallast - LVR-ZMB - Stefan Arendt -
ARTOTHEK

Bildnummer: 61332

Künstler: Ludwigs, Peter, 1888-1943

Bildtitel: Mutter B. 1937

Maße: 120 x 160 cm

Technik: Öl auf Leinwand

Standort: Düsseldorf, Museum Kunstpallast

Inventarnummer: 0.0.1979.7

Foto: © Museum Kunstpallast - LVR-ZMB - Stefan
Arendt - ARTOTHEK

信者の不実
--シェイクスピア劇に現れる傷の表象について--

鳴島史之

Unbelieving Believers
--Representation of Wounds on Shakespearean Stage--

Fumiyuki NARUSHIMA

Abstract

In this paper, I deal with some problems concerning stage business when the actors are wounded on Shakespearean stage. As we do not hurt real actors, we rely on animal blood, cloth to cover bodies, prostheses or other artificial equipment on modern stages. But this kind of performing was not needed on the Elizabethan stages.

Because they attended churches, Elizabethan London citizens easily believed that Christ's body resided inside bread and were able to see things that really did not exist. This kind of life style affected them when they were seeing plays.

Wounded Lavinia, Edgar, and Coriolanus are actually in front of us on stage, but their identities are hidden together with their wounds deep inside their bodies. Using Ogai Mori's and Yasumasa Okamoto's theories, I try to reveal some of the mysteries of Shakespearean characters' subjectivity.

序

初期近代演劇と当時の宗教儀式、特に聖体拝領との関わりを述べる論文の中で、Erika T. Linは、われわれ現代人が陥りやすい一つの誤謬について言及する。彼女が引き合いに出すのは、『恋の骨折り損』における、4人の貴族がお互いの約束破りを順に発見する場面である。¹

¹ Erika T. Lin, *Shakespeare and the Materiality of Performance* (New York: Palgrave

リアリティに洗脳された現代演出家はこの場面をどう扱おうか、苦慮する。狭い舞台上で4人がお互いに発見されずに、しかもお互いを発見していく過程は、確かに頭を痛めるに足る、この芝居のクライマックスでもある。大概の場合、大道具に頼ることが論文では指摘されている。即ち、木の上から、ベンチの下から、銅像に姿を変えて、一時的に背景の中に溶け込むわけである。

Linに言わせると、この手法が、そもそも初期近代演劇においては、無駄な努力であったことになる。例に出されるのが、カトリックの儀式で使われたパンのような存在である。聖体拝領のパンは、具象物としてはパンでありながら、抽象的にキリストの肉体を表す。つまり、聖体拝領を受ける信者は、そして敷衍して当時の芝居の観客は、そこに存在するものを、その実、そのもの自体とは考えない風習の中に居たのである。これは演出する側には好都合な事情である。そこに必要なのは、信じ込ませる言葉の力だけでよいわけだ。²

ところが、これがルネッサンス期の認識を揺るがす大問題であったことが、批評家らによって指摘されている。

In this respect we can connect Shakespeare's distrust of his poetry's transformative character to Reformation quarrels over Catholic doctrine, including the role of Mary and the transubstantiated Eucharist, the latter of which scholars such as Gallagher, Greenblatt, and Beckwith argue is central to understanding the development of early modern skepticism.³

そこで問題になるのは、他の芝居における、同様な具象物の存在、しかも役者や観客には見えない（ことになる場合もあり得る）ものの存在である。マクベスの短剣、ハムレットの亡霊、バンクオーの亡霊などが考えら

Macmillan, 2012), pp. 41-69.

² イギリスにおいては、不完全な形の宗教改革が、劇場における「秘蹟」の存続に貢献したとされる。エリザベスの、どっちつかずの懐柔策が宗教改革の地雷をすり抜けた。(Garry Wills, *Making Make-Believe Real* (New Haven: Yale UP, 2014), p. 181) 改革に肩入れしないことで、旧来の習慣 (sacrament を含む) を容認したことが、結果として功を奏した。

³ Suzanne M. Tartamella, *Rethinking Shakespeare's Skepticism* (Pittsburgh: Duquesne UP, 2014), p. 26.

れる。これらをすべて「幻影」hallucinationとして片づけることは容易い。しかし、キリストの霊的存在とこれらの幻影との違いを明らかにすることも必要であろう。悪魔もときに具象化するわけであるから。

亡霊と聖者を一概に論じることはできないが、パンをキリストとして認識できる精神状態なら、ある一定の舞台上の役者にしか見えないであろう（と、シェイクスピアが指定した）ハムレット王の亡霊や、バンクオーの亡霊に関して、（当時の観客が）「自分には見えないけど、きっとあの王子には見えているのだろう」という感想を持ったことは、何の不思議もない。それはつまり、当時の市民が教会内部で共時的に感じていた日常茶飯事であったはずだ。

従来、創作の方法に関して、二つの立場が共存している。鴎外の言う、「歴史其儘（そのまま）」と「歴史離れ」に準えてみたい。虚構が、歴史（すなわち物語、ナラティヴ、筋書き）である「説教節正本」に忠実に、感情を交えずに進行するなら、そのアポロンの行為⁴は、山椒太夫が息子三郎に鋸で首を挽かれる結末を見る。「智」に忠実である結果である。一方、デュオニュソスの「情」に忠実に、鴎外の物語は「一族はいよいよ富み栄えて」終わる。コーディリアとリアの行く末を語るシェイクスピアのアレンジも同様である。「歴史其儘」にあることが、より理性的行為、「歴史離れ」はより感情的行為と言える。

岡本靖正は、「シェイクスピア劇の文法」において、ブラッドレー流の性格論的解釈よりも、当時の舞台上演の約束事を重視し、マクベス夫人の失神を「真実」に近い方向に解釈する。「当時の観客といえども、夫人の「失

⁴ 『森鴎外全集』筑摩書房、1987年、第7巻、105-7頁。この部分、三島由紀夫が定義した、ヘレニズム的世界観を引き合いに出している。すなわち、記号的に統制された、楽譜に忠実を旨とする、ギリシア由来の文字文化に忠実に事を行う場合、完成品は自ずと形式的にきちんとした芸術を目指すであろう。音楽で言うところの、クラシック音楽のような美である。一方、ジャズのインプロヴィゼーションで作る音楽を、三島はアジア的、ヘブライズムの、デュオニュソスの音楽と称した。楽譜を廃し、臨機応変な変化が魅力となる芸術で、アジア圏の口承宗教の出所である。詳しくは、三島の『暁の寺』に類出する説明である。『決定版 三島由紀夫全集』新潮社、2002年、14巻、116頁以降。

神」にショックを受けたはずであり、そのショックも疑念も、それが真実として、あるいはみせかけとしてではなく、演じられるところから生じてくるものであり、その疑念は晴らされぬままに劇は進行してゆく。」⁵

この場合、「真実」とは、上演法における「真実」であり、現実生活とは必ずしも関係はないことは明らかである。教会でも劇場でも、その場を支配する「作法」が存在する。その「作法」を外れた行いは、その場の全員から糾弾される。教会の場合、それはキリストの存在を疑うことを意味する。それと同様な意味で、ロンドンの舞台上の出来事を（それが超自然なことであっても）信じ切るということが、観客の最低限のマナーであったのであろう。岡本は、そのことを、「行間の読み方」と称する。⁶その「行間の読み方」が現代と違っていた、という指摘である。

岡本の言うような、「真実に近いマクベス夫人」こそ、歴史離れの現象であろう。作者・演者の感情に即して、作品において多少の修正は可能になる。この場面において、マクベス夫人の演技が「みせかけ」である、と断じるのは、確かに潔く、奸計に秀でたマクベス夫人像に相応しいが、一方で観客の内面心理をないがしろにしている。完全な悪意の犯罪者に対して、観客は共感を覚えないことについては、アリストテレスの悲劇論が指摘するところである。⁷

鴫外の言う「歴史離れ」を作家が作品に対して持つ、「作劇上の自由」と考えると、シェイクスピアは見事に「自由」を実現している。コーデリアとリアが悲劇を逃れ、その後、数年間を幸せに暮らした、とする歴史上の真実⁸を離れ、また史実に逆らってまで、シェイクスピアは自ら作った悲劇を完成させた。おそらく、ルネッサンス期の自由な精神が、それをさせたと考えられる。現代ほど著作の権利にうるさくなく、自由に他人の書いたものを解釈し、変更し、また作者の名を冠することなく印刷された、パロディーを許容し、歓迎した時代ならではの作品作りが進行していたと考えられる。

⁵ 岡本靖正『シェイクスピアの読者と観客』鳳書房、2005年、86頁。

⁶ 前掲書、81頁。

⁷ 高田三郎訳『新装版・世界の大思想 20 アリストテレス』河出書房新社、1974年、368頁。

⁸ ジェフリー・オブ・モンマスとホリンシェッドでは、リアの死後、コーデリアは5年間生きたことになっている。Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 7 (London: Routledge, 1978), pp. 315, 319.

これを基にして考えると、当時の芝居の、各シーンごとの、演出を支える構成、観客が期待する方向性なりが、現代的なそれらとは多少は異なっていたか、の印象を受ける。すなわち、当時の観客の興味・関心は、シーンごとに存在し、そのシーンの「常套」が行われていて、それが手触りとして、先行上演作品と異なっている場合に、観客は喝采を送ったのではない。まさしく、温故知新のルネッサンス精神の表れである。それ以外の、全体としての繋がり・辻褃などは、けっこうどうでもよかった。舞台上における所作が、ある人に見えて、他の人に見えないという問題（上に述べた、『恋の骨折り損』の4人の貴族の問題）は、おそらく、当時の演劇で常套であった「変装」の演出と、ある程度の共通性を持つと思われる。現代映画のようなCGの完璧な加工を施せなかったロンドンの演劇界では、そのミメシスの完全性とは別の尺度の基準が必要であった。すなわち、模倣の拙さを理解した上で、積極的に騙されてやろう、という精神が、劇場・教会等を支配していたものと想像される。岡本は言う、「...その上でなおかつその人物の本身が他の人物たちにはわからないことになっているというのが、...」そして、「観客にはその人物の変装があらかじめ情報として知らされるのが通例であった。」⁹つまり、「歴史離れ」を支えていた、オリジナリティを模索しようとする精神にとって、古い「歴史其儘」の一部である、聖体拝領などの「奇跡」は説明せず放置された。近現代の「科学」が、「奇跡」の解明に役立たなかったとしても、それぞれは干渉し合わずにとり置かれたということであろう。

以下の論考では、以上のことを踏まえながら、シェイクスピア劇に現れる傷の表象を取り上げ、作劇上・演出上の問題点に関して述べる。

1

マクベスという芝居においては、傷は表面化されない。舞台上での流血を避ける事情としては、様々な事情が考えられる。時代と共に次第に流血を避けるようになった観客の好みの推移の他に、上演劇場の種類やシェイクスピア自身の成長なども要因であったろう。

演出されないマクベスの（というよりダンカンの）傷は、認識(cognition)の問題を含む。Shakespeare Survey 67巻 (2014)で大脳内の認識の問題に触れ

⁹ 前掲書、95頁。

るのは、Arthur F. Kinneyである。人間の脳旧皮質（脳幹）が司るのが、食欲・睡眠等の生理的要求に属する制御であることに比べ、新皮質とされる部位は認識や理性を支配する。両者の中間に位置する周縁系は感情を左右する。分かれている関係で、従来は、認識と感情は別物であるという位置づけであったが、最近では認識が感情から発露を得ているという研究が進み、そのことを捉えて、マクベスの悲劇をfearという感情で切って行こうとする論文である。¹⁰

問題の、マクベスの剣とバンクオーの亡霊について、Kinneyは何を言うか。ダガーの幻影を目にしたマクベス（夫妻）は、恐れのみならず自らの罪を認めてしまう、というのだ。

The most incendiary part of this scene of cognitive breakdown (but which has often gone unremarked by critics) is that, in their distracted fantasy, Macbeth and his wife ('This is the air-drawn dagger which you said / Led you to Duncan'; 'when the brains were out, then the man would die') publicly confess to their conspiracies with murder. The scene concludes with their startling ignorance.

Lady Macbeth. You lack the season of all natures, sleep.

Macbeth. Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse

Is the initiate fear that wants hard use

We are yet but young in deed. (3.4.140-4)¹¹

ここにおいて、Kinneyが指摘するような、「驚くばかりの無知」を、筆者は感じない。むしろ、これらの言葉は、非常に形式的、表面的の誹りを免れないように思われる。もちろん、fearという感情で切っていくような、性格批評的に解釈すれば、実際の「恐れ」をマクベスの中に認めないわけには行かない。けれども、それよりももっと強い形で、以下のような解釈が成り立つ。すなわち、「われわれはまだ若造に過ぎない、もっと酷使しなければならぬ恐れ」といったフレーズはたいへんストック的で、それほど観客の感情を呼び覚まさないニュートラルな表現に過ぎない。つまりは、

¹⁰ "Re-cognizing Shakespearian Tragedy," *Shakespeare Survey*, 67 (2014), pp. 221-34.

¹¹ *Ibid.*, p. 226.

この場面の「真実」は、岡本の分析したマクベス夫人の失神の時のような、真実性を十分に持ち合わせていない、と感じるのだ。

どのシーンの登場人物がより「真実」に近く、どのシーンのその人物がそうでない、と判断するのは、あくまで観客もしくは批評家の主観に委ねられる。それらを判断する材料は、作品に散りばめられている台詞や仕草の情報しかない。この場面の場合、「若造に過ぎない」と断ずるマクベスの冷静さからは、(fearに染められていると考えるKinneyの指摘にもかかわらず、)「歴史其儘」を演じ切ろうとする彼の意思を感じこそすれ、夫人の失神のような滅裂な必死さは伝わってこない。言葉を巧みに操っている人間の精神状態はかなりの確率で感情的ではない、ということになる。Kinneyは続ける。

‘Fear makes our imagination conceive what it list’, Burton writes. ‘Many men are troubled with future events, fore-knowledge of their fortunes, destinies’ (228). The next time we see Macbeth he is alone, swiftly making his way to the weird sisters, now in a cave before a burning cauldron. With them he will ‘conjure’ (4.1.66), that is, conspire. He wants information; he wants control; he wants the total annihilation of the enemy beginning with the supposed next in line to elected succession, Macduff, Thane of Fife, and his family (4.1.166-9). Macbeth’s steadfast fear counters Macduff’s more southerly flight into England; ‘do not fear. Scotland hath foisons to fill up our will / Of your mere own’ (4.3.88-90).¹²

(Kinneyの説では、)「恐れ」(fear)という感情に支配され、何もできない状態から脱却し、その謎の解明のために魔女の拠点へ赴くマクベスは、すでに理性的判断の掌中にある。事程左様に、人の心は移りやすい。感情脳と理性脳は紙一重である。

Kinneyの陥っている誤謬のひとつは、最終的に、マクベスの行動を、理性的側面からのみ分析していることである。せっかく、大脳のモデルを示しておきながら、それが生かされていないのだ。人間存在が理性面・感情面の両方に依存しているのなら、その時々でそれらが別々に現れるのではなく、両者が混在した形で現れると認識した方が理にかなう。とすれば、瞬間瞬間にマクベスの精神が(あるいは作者シェイクスピアの作劇上の問

¹² *Ibid.*, p. 226.

題でもあるが、) 理性と感情を行き来するのではなしに、渾然と（自らですら、わからないような形で）進行すると解釈する方が、よほど説得力がある。岡本が述べるように、「疑念は晴らされぬままに劇は進行してゆく」ととらえた方が、事実に近い。

2

コリオレイナスの傷と観客の認識について述べるのは、Cynthia Marshall である。彼女は、観客がコリオレイナスの傷を（演出上の）うそと知りながら信じている、と言っている。そこにあるのは、ふたつのウソ、つまり現実の役者が実際の傷を受けていない、という演出上の虚構と、コリオレイナスが自分の傷をひた隠しにしようとするナラティブ上の虚偽（あるいは不履行）との間の葛藤である。¹³

The disruption of created illusion that occurs when an audience “knows” a wound is illusory but “believes” in it as real can serve to promote theatrical construction of character, by challenging the audience’s involvement and requiring it to paper over gaps in the presented subject.¹⁴

コリオレイナスが傷を聴衆に「見せびらかさない」と決めたのは、シェイクスピアの創作であり、演出であり、原典プルタークには見られない。シェイクスピアはその方法で何を目論んだのであろうか。その一点に筆者は興味を覚える。すなわち、シェイクスピア自身の「歴史離れ」の一例である。

In W. B. Worthen’s estimate, Shakespeare’s “interactive stage” thrived on audience participation in the creation of character. Whereas modern American theater has produced a theory of character that assumes “‘truth,’ interior fidelity, subtextual vitality, character coherence, and so forth,” the theater of

¹³ “Wound-man: Coriolanus, Gender, and the Theatrical Construction of Interiority,” in *Feminist Readings of Early Modern Culture*, Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan and Dymphna Callaghan, eds. (Cambridge: Cambridge UP, 1996), pp. 93-118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

Shakespeare's day assumed a diffuse and disrupted version of individual character.¹⁵

つまり、ブラッドレー流の、「性格における統一性」は後年のbookishな時代錯誤であり、岡本の言うような「真実」とは、実は当時の観客と役者の間に存在した暗黙の了解を基に劇場空間を埋めていた空気だったのではないか。disrupted（混乱した）人格が普通であった時代の作品としては、そのような人間像を尺度として解釈する方が正しいのではないか。だからこそ、Worthenは上記引用の中で、‘truth’にquotationを付けて、「真実」の絶対性を否定したのではないか。「真実」そのものも時代とともに変化（変動）するわけである。

Lukas Erneも同様な指摘をし、Ongを引用している。

The above analyses of *Hamlet* and *Henry V* have shown that the short, theatrical texts repeatedly flatten out the complex “life-like” characters of the long literary texts, turning ambiguous figures, whose “motivations” can and have been subjected to extensive analysis into “mere types,” the villainous king, the loyal mother Gertrude, or, in *Henry V*, the successful warrior king. This difference in characterization is best understood not in qualitative terms, equating “life-like” with “good” and “types” with “bad.” Rather, it seems useful to understand the difference in characterization between the long and short texts of Shakespeare's plays as resulting from the respective media for which they were designed. As Ong put it:

The modern reader has typically understood effective “characterization” in narrative or drama as the production of the “round” character, to use E. M. Forster's term . . . the character that “has the incalculability of life about it.” Opposed to the “round” character is the “flat” character, the type of character that never surprises the reader but, rather, delights by fulfilling expectations copiously. We know now that the type “heavy” (or “flat”) character derives originally from primary oral narrative, which can provide characters of no other kind.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶ Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: Cambridge UP, 2003), p. 241.

Erneがlife-likeと呼び、Ongがroundと称したタイプこそが鷗外の言う「歴史離れ」であり、ある意味で革新性・真実性を併せ持つのであろう。それに比べ、flatでheavyなtypeには舞台をウンザリさせる要素があるのだ。

しかし、歴史は変遷する。われわれの時代、特に20世紀になってから、様々な劇場で実験が行われ、当時の演出についての研究が為され、そして劇場自体の構造を当時のままに再現しようという流れがあった。それに伴って、われわれが愛すべきシェイクスピア像も変わる。「文学」確立以前の時代にシェイクスピアを戻す行為はある意味で成功したと言える。なぜなら、そこに豊穡と揺蕩うキャラクターの大きな源泉があったからだ。もはや、われわれはbookishなシェイクスピアを捨てても、何の未練もないのだ。そして、お仕着せのキャラクタータイプは捨て去られる。時代の変遷という「歴史離れ」がそのまま、以前の、エリザベス朝舞台上の自由なキャラクター演出という「歴史其儘」に回帰するのは、なんとも皮肉でもあり、また、歓迎すべき事態なのかもしれない。

このような議論では、当然、locusとplateaの存在が問題になる。Weimannが定義したような、観客に近い、illusionを含まないplateaには「役者」という人物が存在し、「場」を提供された、芝居の中のlocusには「キャラクター」が存在する。¹⁷

Worthen observes that “epilogues, soliloquies, and various versions of direct address to the audience imply” that “‘character’ in the Renaissance may have been a more collaborative or even collusive activity, one in which the seam between actor and character may well have been visible . . .”¹⁸

観客への呼びかけが示すように、役者とキャラクターの「縫い目」は当時の観客には目に見えた。コリオレイナスの傷は、そうした舞台上の術策と役割の主体性の綴じ目なのである。

¹⁷ Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, ed. by Robert Schwartz (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987), p. 212.

¹⁸ Erne, p. 101.

Worthenの文章で、characterと称されているのが、locusに存在するべき物語内部の登場人物としての「役」であり、役者の「素」が出てしまうplatea上の「役者」とは一線を画していたはずだ。

しかし、コリオレイナスの傷の面白いところは、「傷を晒さない」ことによって、かえってその傷の存在を際立たせたシェイクスピアの手腕である。CGでも血糊でも、傷を見せた瞬間に観客の興味は失せる。残酷と恐怖を目の当たりにするだけだ。しかし、変装・隠し事は観客に詮索の興味を持続させる。例えば、『空騒ぎ』における、騙されている主人公たちの色恋沙汰について、観客だけが知っている（と設定・演出されている）状況は、観客にとってなんとも心地いい優越感を抱かせているはずだ。（『恋の骨折り損』の4人のシーンは同様な観客へのアピールである。）

そのような客へのサービスは、全てを詳らかにしないことで成り立っている。推理作家が、（現代と近世とでは、媒体を満喫する知性の程度によるアレンジの差こそあれ、）すべてのヒントを与えていながら、最終の判断は読者に任せるのと同じ形式だ。しかし、舞台上の傷みの所作は観客の得心を前提とする。

If the actor playing Martius, that is, “feels” the pain from his hidden wounds, he will do so only by way of his efforts to convince an audience. The viewer who imagines the wounds completes the theatrical circuit and, in a certain sense, creates the character by incorporating his or her thoughts and feelings; hence no ready division separates the character’s consciousness from the viewer’s. Martius’ inner self could even be said to exist within individual audience members rather than within the presenting actor, so that in the battle scenes, the pain of Martius’ wounds is felt primarily by the audience.¹⁹

だから、コリオレイナスの傷を単にキャラクターに付せられた役割の一環ととらえないで、演出手法と密接に絡んだ、あるいは役者の生身の身体にまで達するような創傷と理解することが必要なのである。コリオレイナスの傷は彼の存在そのものなのである。そして、隠されていることによって際立ってくる特徴はその傷の普遍性なのである。役者の肌につけられた具象物（血糊）を示さないことによって、コリオレイナスが隠している傷

¹⁹ *Ibid.*, pp. 107-8.

は、観客の心の内部に向けられた精神性・共通認識・抽象性を獲得する。あたかも、キリストの聖痕のような普遍性を獲得し、観客はある意味で、コリオレイナスの聖痕を受ける覚悟を決める。

3

舞台上の役者の傷の他の例として、*Titus Andronicus* のラヴィニアが挙げられる。²⁰コリオレイナスが、自分の傷をひた隠しにするのに比べ、ラヴィニアの傷は隠せないと同時に、加害者の悪事が露見するきっかけとなる。つまり開示せねばならぬ傷である。物理的問題はそこにある。生身の役者を切るわけにはいかないの、様々な演出が行われてきた。そのこと自体は問題がないが、聖体拝領の例に立ち返ってみると、おかしな問題も出てくる。一方では、現実に存在しないものを想像で補うが、他方は現実には存在しないものでも演出的に存在を要請される。ラヴィニアの傷は見えないからいけないのか？前述のコリオレイナスの場合と、正反対の演出にわれわれは戸惑う。創作年代・主流の舞台演出の差こそあれ、シェイクスピア並びに劇団の演出法の変化として、たいへん興味のあるところだ。

Billigは断ずる、「ラヴィニアは、そもそも個人的な人間の主観性の表象ではない。」（“. . . Lavinia is not meant at all times to be a representation of individual human subjectivity, . . .”）²¹彼は続ける、「演技上の間テクスト性、抽象性、比喩としてのキャラクターは、現代の演劇・映画界では流行遅れとなっているのだ。」（“Unfortunately, approaches to the presentation of dramatic character that incorporate notions of performative intertextuality, abstraction and character-as-metaphor are very much out of fashion in contemporary theatrical and cinematic practice.”）²²

「間テクスト性」とは、*Titus*に先行するOvid等の種本の情報を、現代の観客が共有しづらいことや、薔薇座や宮内大臣一座の他の芝居を見ていないという意味で、共時的・通時的に劣勢な情報共有しかできないことを意味する。このことを、Billigは、1596年のハリントン卿宅でのフランス

²⁰ Christian Billig, “‘Though this be method, yet there is madness in’t’: Cutting Ovid’s Tongue in Recent Stage and Film Performances of *Titus Andronicus*,” *Shakespeare Survey*, 69 (2016), pp. 58-78.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 58.

人家庭教師Jacques Petitの意見を引き合いに出して説明する。彼には内容より演出にしか興味の持ちようがなかった。また、ドイツにおける上演の例を挙げ、他国においては間テクスト性を持ち得なかったことを指摘している。

そして、現代演劇のような自然な所作、心理的な真実性、（つまり、flatではないroundな人物描写）は、当時は不可能だったと、Billingは述べる。男性のみで構成された当時の劇団には、女性の登場人物は具体性を持つ術もなく、抽象化され、比喩としての存在感しかなかったはずだ。そこにラヴィニアの姿がある。抽象化されたラヴィニアの傷こそ、聖体拝領の儀式に近いのでは、と推測される。ラヴィニアの傷は、たとえ稚拙なハリボテでも、パンがキリストの肉体ととらえられたと同様に、当時の観客の得心を得られたのである。

生身の身体を傷つけるわけにはいかないのに、役者の肉体に付けられる傷は、どう繕っても、本物の傷のリアルさを持ち得ない。しかし、芝居の中におけるラヴィニアの存在自体が、もともと間テクスト性・抽象性・比喩の権化であってみれば、ラヴィニアの傷は抽象化されているのである。抽象化されたラヴィニアの造形の典型的な例は、Peter Brookの演出を嚆矢とすることがBillingによって述べられるが、その後、反動的に「リアリズム志向」に走り、Trevor NunnやDeborah Warnerの演出は、「二十世紀後半の女性のレイプ」を描くことになった。そのスタニスラフスキー効果といったものが、それらの演劇を、演技上の袋小路に導き、「社会学的な制限や倫理的な文脈を重視し、シェイクスピア時代の間テクスト性からかけ離れたもの」にさせていた、とBillingは言う。²³

4

正銘の狂人は、傷を負っても、狂っているのに、傷みを感じない（だろう）という事実（推測）を、プア・トム（エドガー）の自傷行為の分析に使うのは、Giulio Pertileである。²⁴エドガーの自傷は、変装の手段という共通項を抜きにすれば、正体を隠したいがために、市井の乞食に身を窶して、通り過ぎようとする。片や、エドモンドは、受けた傷をひけらかすことで、

²³ *Ibid.*, p. 67.

²⁴ “King Lear and the Uses of Mortification” in *Shakespeare Quarterly*, 67 (2016), pp. 319-43.

架空の加害者を捏造し、大いに人目に触れさせようとする。このエドガーとこのエドモンドとは、自ずと目論見が異なってくる。

当時の観客がカトリックであったか、プロテスタントであったか、の違いによってエドガーの傷の意味合いが異なっていた、とPertileは述べる。聖ペトルス・ダミアニにとっては、自らを鞭打つ自傷行為は、キリストの受難を真似て、邪悪なる触覚を麻痺させて、少しでも清浄な肉体を保とうとする試みであった。²⁵一方、同じカトリックであっても、フランシスコ・サレジオは、そうした苦行はかえって感覚を研ぎ澄ます行為として、禁じている。²⁶

より精神性の高くなったプロテスタントの教義においては、例えば、『コロサイ人への手紙』三章五節のパウロの言葉にある「肢体」とは、実際の肉体を指さないとして、苦行に精神性を持たせている。²⁷

このように、苦行が、強烈すぎる感覚を麻痺させるものか、または愚鈍な感覚を活性化するものか、様々な説が飛び交う中で、エドガーの自傷行為は異なる解釈を生んでいた。そこに一定の共通項を見いだせるとしたら、それは「肌」というものが、防御性と浸透性を併せ持つ存在であるが故である。フロイトによると、外皮は、ほとんど非有機体となることによって、膜のように刺激から肉体を守っているとされる。²⁸

そこで例えば、精神的苦痛を和らげるために行う自傷が、肉体的苦痛であるという矛盾の中に意味があるとすれば、むしろ、苦しみのあまり無感覚となった肉体に感覚が戻るという安心感であると、Pertileは説く。²⁹

さらに続けて、Vulnerableとは、傷つくと同時に、傷つける能力をも指していた、とPertileは言う。

As James Kuzner reminds us, in early modern English “vulnerable” could mean not only “susceptible of receiving wounds,” but also ‘wounding’ or ‘having power to wound.’”³⁰

「肌」の持っているvulnerable性とは、フロイトの言うところの非有機的防御膜と化した肌が、(すなわち、防御という戦いの手段を進化させた肉体

²⁵ *Ibid.*, p. 323.

²⁶ *Ibid.*, p. 324.

²⁷ *Ibid.*, p. 326.

²⁸ *Ibid.*, p. 328, n.29.

²⁹ *Ibid.*, p. 322.

³⁰ *Ibid.*, p.334, n.42.

の一部が、) それでもなお、完璧な防御壁を形成できず、痛みを受けてしまうという、人間ならではの苦悩を体現しているという意味であろう。

正銘の狂人ではないエドガーは、当然、自傷行為に手加減を加える。死にたくないものだから、その行為は徐々に進行する。その様は、まるで皮の一枚一枚が段々と死に行くように表れる、と *Pertile* は言う。一刺し一刺しと進行する、意識下の創傷は、生と死の境を不明確に進みながら、エドガーの肌は、*Agamben* の言うような「無関心領域」となる。³¹それは、彼の理論にある、*homo sacer* のような存在が清濁併せ呑むような領域なのであろう。エドガーの肌は、*アウシュビッツ* のような治外法権を受け、³² *デリダ* 的な差延 (*différance*) の中の、生と死の隣り合わせの表象なのだ。

5

The Storm at Sea の中で、*Christopher Pye* は、*ダビンチ* の『聖アンナと聖母子と幼児聖ヨハネ』を取り上げ、そこに現れる謎の手の表象について、キリストの父なる神を指し示すと同時に、前世からのキリストの出自をぼやけた描き方で表し、さらに天に召されるという方向性を示していると説く。³³

そうした「描ききれない表象」を応用したものとして、*Pye* はオセロの終幕を取り上げる。デズデモーナの再生、オセロの自決場面の虚構性、そして最終場で繰り返し使われる *this* という指示語の非決定性の中に、*ダビンチ* の手の違和感のような曖昧性を見るのだ。

首を絞められたデズデモーナが息を吹き返し、オセロの犯罪を否定する。その、生と死のたゆたいの最中、幼子キリストの不明確な下半身のように、デズデモーナの死の道行きは安定しない。オフィーリアの最後のように、自分の生死に関わりをもてず、彼女は死に行くのだ。³⁴

³¹ *Ibid.*, p.329.

³² 英訳版の *Homo Sacer* のペーパーバックの表紙はアウシュビッツのマスタープランを図案にしている。ナチ政府の埒外に収容所を置くことで、(囚人を養う義務が生じる国内の刑務所に比して、) かえって残虐な殺戮を正当化できる *sacred* な存在を如実に表現するデザインと思われる。Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford UP, 1995).

³³ Christopher Pye, *The Storm at Sea* (New York: Fordham UP, 2015), pp. 37 ff.

³⁴ *Ibid.*, pp. 105 ff.

オセロの最後は、彼の例示するトルコ人と、自らを重ね合わせたものだ。彼は、**thus**という言葉とともに、己の死を逸話中の人物の死と混在させながら死に行く。そこには主体と客体の転倒が生じている。

“What’s interesting ideologically speaking is the relation between that attenuation of reference and the luridly theatricalized scene to which the play in some privileged sense fails to refer at the close.”³⁵

thusという言葉とともにオセロは自らを刺し、自害するが、それまでの彼の言及は、いかに彼がアレppoでトルコ兵を追い詰め、刃を振るったか、である。そのナラティブ内の、主体としての自らを、舞台上の現実時間の客体の自分と重ね合わせ、物語を終える。いや、自死という性格から、主体と客体は一致している。自らに向けた刃が、かつての敵兵への攻撃を彷彿とさせることによって、オセロのアイデンティティはかつての異教徒の姿に還り、正当なヴェネチア市民であるのか、**foreigner**であるのか、正体が曖昧なまま、オセロは死を迎える。

一見、当然の成り行きのように見えながら、観客がこのシーンに違和感を覚えるのは、彼らはオセロが騙されて罪を犯したことを知っているからであろう。無実の罪の自らを罰するオセロの姿は、潔いと同時に愚かにも映るのだ。観客が感動している対象は、それでもなお、その、相容れない不器用さと高潔さに翻弄されながらも、自分の正体に対して探り針を入れようとする、彼の勇気なのだろう。オセロの剣は、内部を抉り、正体をさらけ出すメスであったわけだ。

結

認識と現実、あるいは知と現象の違いは、古来、様々な形で作家・哲学者を悩ませるテーマであった。

『鏡の国のアリス』の終わり方はまことに、東洋的、幻想的、またシェイクスピア的でもあった。「夢を見たのは、私？それとも赤の王様？」というアリスの問いは、きっと答えの出ぬまま、Charles L. Dodgson が Liddell 家の三姉妹と、そして、Oxford の友人 Duckworth とともにボート遊びを楽しんだ、波間をたゆたって消えるのだろう。

³⁵ *Ibid.*, pp. 121-22.

荘子が胡蝶の夢で「夢を見たのは誰？私か？蝶か？」と問うごとく、モンテーニュが『レイモン・スボンの弁護』において、「遊んでもらっているのは、私か？猫か？」と問うごとく、そしてまた、プロスペロが「われわれの人生は夢で出来ている」と語るがごとく、また、ショウペンハウアーにとっての現象が、死とともに閉ざされる劇場であるがごとく、Virginia Woolf ならば "all this must go on without her" と問いかけるだろう、『天人五衰』で失明した安永透の目が「不可知の世界」を宿すごとく、³⁶また、門跡聡子が言うように、松枝清顕などもともと存在していなかったのなら、³⁷それでもいい。

こうした認識は、シェイクスピアに限ってみれば、ごく当然のことであった。彼の時代は、口承の文化であり、印刷物が席卷する以前のものである。だから、文字のもっていた重要性は薄かった。と、言うより、現代においてさえ、文字が重要性をもつ範囲は非常に限られるのだ。Andrew Gurr は Peter Blayney の言葉を引用して言う、「言葉とは、...演劇が上演される際の、原料に過ぎない。」³⁸この言い方は、「人生は夢」という言い回しと、妙に重ならないか？われわれを取り巻く状況をつぶさに文字に記録することが困難であると同じように、演劇の当時の様子を完全に再現することは難しい。要は、記録の方式を言っているのではない。最新のデジタル・カメラ、ビデオ機器を備えていたとしても、現実の現代の劇場の様子を記録することはできないのだ。

記録は、できる。記録しても、無意味なのだ。なぜなら、時代背景（間テクニシティ）は画面に記録できないからである。

子供に向けたおしゃべりから拡大して本にまとめたキャロルにとっては、ごく自然のことであり続けた著作の無意味さは、おそらく彼の様々な詩に関するパロディに見受けられる姿勢であろう。すなわち、彼にとっては著作の形の詩はどのようにでも形を変えていいものであった。著作は固定化した物との認識は、数学者の彼にはなかった。時代がどんどん固定化していった頃において、この認識はたいへん重要であった。

「書き留める」という Alice Liddell の表現こそが、現代につながる一般的良識範囲での著作に向けられた最低限の敬意であってみれば、最初から

³⁶ 『決定版 三島由紀夫全集』新潮社、2002年、14巻628頁。

³⁷ 同、646頁。

³⁸ *The Shakespearean Company, 1594-1642* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), P. 120.

キャロル自身は、それを見事にすり抜けていた。キリスト、仏陀を含めて、孔子、ソクラテス、多くの宗教家の、無頓着さ、すなわち著作に抵抗する姿勢は、何か重要なことを言い当てているようで、むずかゆい。

われわれは、誰も、ある人物の言動を、息づかいを、オーラを書物に表現することはできないのだ。そのことに煮詰まった結果、書物を破棄するのか？劇場へ通うのか？劇場へ通ったとしても、また堂々巡りのことでもある。何本、映画の DVD を貯めても無駄である。なぜなら、重要なのはカメラの範囲外の世界、そして、劇場の外の世界だからだ。

ハムレットの亡霊という存在の、認識を超えた無時間性に着目したデリダは、未来と過去をその存在に認めた。³⁹

Against the more conventional idea that ghosts return from the past, Derrida argues that ghosts “come back,” paradoxically, “from the future” in order to rectify a fault “of time and of the times” (120).

このハムレットの亡霊という存在の恐ろしさは、ダビンチの手の恐ろしさに共通している。つまり、未来と過去を繋ぐという意味で、『ハムレット』執筆当時のシェイクスピアが、実父 John また息子 Hamnet を失った直後であったという話は、ジェームズ・ジョイスが広めたものであるが、⁴⁰そのことを踏まえると、デリダの理論がよくわかる。息子という未来と、由来である父が渾然と死の世界から訪れるのを、現世のハムレット＝シェイクスピア（かつて亡霊役を演じた）は迎えるのである。芝居という枠組みを得て、シェイクスピアが表現したのは、冥界からの訪れという、空想（絵空事）の具現化であった。それを舞台上で体現した彼には、聖体拝領の儀式のような、具象物の抽象化、あるいは、非存在の実体化は、空想の域を超えて、現実化できる物との確信があったのではないか。

いや、教会も劇場も、実は実体化はしないのだ。たとえ空想の世界でも、例えば、恐山のいたこのように、訪れる者を安堵させる機能が、教会にも劇場にもあり、それだけで、社会的意味を持ちうるのだ。しかし、過去や未来という時間を具現化するのはむずかしい。息子 Hamnet を失ったシェイクスピアが『ハムレット』の亡霊役として、冥界からハムレットを訪れる舞台での瞬間においては、その時間的な交錯が実体となって観客にも知

³⁹ Courtney Lehmann, *Shakespeare Remains* (Ithaca, NY: Cornell UP, 2002), p.93, n.10.

信者の不実

覚されていたのではあるまいか。

北見工業大学論文集「人間科学研究」投稿等に関する内規

制 定 平成16年6月24日

一部改正 平成17年12月13日

附属図書館委員会

一部改正 平成19年10月26日

一部改正 平成19年12月21日

一部改正 平成21年7月21日

一部改正 平成22年6月28日

図書館委員会

一部改正 平成25年7月11日

学術情報委員会

第1条 北見工業大学（以下「本学」という。）において刊行する論文集「人間科学研究」（以下「論文集」という。）への投稿、審査及び編集については、別に定めるもののほか、この内規の定めるところによる。

第2条 論文集は、CD-ROMによる年1回の刊行とし、本学ホームページにおいて公開する。

第3条 論文集の編集事務は、学術情報委員会（以下「委員会」という。）が行なう。

第4条 論文集の内容は、投稿論文、依頼論文、書評、ノート、資料等とし、委員会が投稿論文、依頼論文、その他に区分して掲載する。

第5条 論文集に投稿できる者は、本学教員及び委員会が認めた者とする。

第6条 投稿論文は未発表のものであること。ただし、既に口頭で発表し、その旨を明記してある場合は審査の対象とする。

第7条 投稿論文の掲載可否は、委員会が依頼する学外者の査読の結果を踏まえ、委員会が決定する。

第8条 投稿論文以外の掲載可否は、委員会が依頼する審査会（共通講座）の審査の結果を踏まえ、委員会が決定する。

第9条 投稿要領は、委員会が別に定める。

第10条 投稿論文は、オリジナル及び査読用コピー2部並びに概要説明文1部を委員会へ提出すること。

第11条 投稿論文の校正は、査読後を含め、2回執筆者が行なうものとし、2校目の訂正加筆は、植字の誤りにとどめ、内容に関する訂正加筆は認めない。

第12条 投稿論文の経費は、CD-ROMの原盤作成経費を除き受益者負担とする。

第13条 論文集に掲載された著作物の著作権は、委員会に帰属する。なお、委員会は投稿論文を電子化し、学内外に公開することができる。

第14条 掲載論文等の執筆者は、営利を目的とせず、かつ、その複製物の提供を受ける者から料金を受けない場合には、自著の掲載論文等を委員会の許諾なしに複製し、印刷

媒体・電子媒体等で配布・公開することができる。その場合は、論文集の誌名、巻号、発行年等の出典及び著作権者名を明記すること。

- 2 掲載論文等の執筆者は、自著の掲載論文等の全部又は一部を原文のまま又は一部改変して他の著作物に転載することができる。その場合は、論文集の誌名、巻号、発行年等の出典及び著作権者名を明記すると共に事前に文書で委員会に届け出ること。

論文集「人間科学研究」査読要領

制 定 平成16年8月3日

一部改正 平成27年7月22日

人間科学研究編集委員会

当委員会は投稿論文の掲載審査を2名の査読者の判定を基に行いません。査読者にはフルペーパー査読を依頼し、掲載可否の判定と講評を提出していただき、当委員会の判断資料とします。また、査読者は、論理的・記述的曖昧さをなくすために、表現等の修正を「修正意見」として提出していただきます。

掲載可否の判定は、「掲載可」、「修正後、掲載可（再査読なし）」、「要修正（再査読あり）」又は「掲載不可」で表現していただきます。なお、その判定に至った理由を別紙「人間科学研究 論文査読票」により提出していただきます。

査読の方法

評 価

査読に当たり、投稿論文がその分野において、いかなる位置づけにあるか、新たな観点から考察された内容を含んでいるか、等の点について以下の項目に照らして客観的に評価してください。

- 1 新規性：内容が既知のことから容易に導き得るものではないこと。
 - a) 主題、内容、手法に独創性がある
 - b) 学界、社会に重要な問題を提起している
 - c) 時宜を得た主題に関して、新しい知見と見解を提示している
- 2 完成度：内容が読者に理解できるように簡潔、明瞭、かつ平易に記述されていること。
この場合、次のような点についても評価してください。
 - a) 全体の構成が適切である
 - b) 目的と結果が明確である
 - c) 既往の研究との関連性が明確である
 - d) 文章表現は適切である
 - e) 全体的に冗長になっていないか
- 3 信頼度：内容に重大な誤りがなく、また、読者から見て信用のおけるものであること。
 - a) 重要な文献がもれなく引用され、公平に評価されているか
 - b) 従来からの研究成果との比較や評価がなされ、適正な結論が導かれているか

判定

論文掲載の最終判断は、編集委員会において行ないますが、査読論文が水準以上であれば「掲載可」，「修正後、掲載可（再査読なし）」又は「要修正（再査読あり）」とし、掲載するほどの内容を含まないと考える場合、および掲載すべきではない場合は「掲載不可」としてごさい。なお、「掲載不可」とする場合は、以下の項目で該当するものを選び査読票に示すと共に理由を具体的に記述してごさい。

I 誤り

- a) 理論又は考えのプロセスに客観的・本質的な誤りがある
- b) 資料整理に誤りがある
- c) 明らかに不相応な理論を当てはめて論文が構成されている
- d) 都合のよい資料・文献のみを利用して議論が進められ、明らかに公正でない記述により論文が構成されている
- e) 修正を要する根本的な指摘事項をあまりにも多く含んでいる

II 既発表

- a) 明らかに既発表とみなされる
- b) 独立した論文と認めがたい
- c) 他人の研究成果をあたかも本人のもののごとく記述して論文が構成されている

III レベルが低い

- a) 通説が述べられているだけで、新しい知見がまったくない
- b) 多少の有用な資料は含んでいても論文にするほどの価値がまったく見あたらない
- c) 論文にするには明らかに研究がその水準まで進展していない
- d) 着想が悪く、当然の結果しか得られていない
- e) 研究内容が単に他の分野で行なわれている方法の模倣で、まったく意味を持たない

修正意見

編集委員会は修正意見を著者に伝え、その回答により掲載の判定を行ないます。また再査読が必要と判断された場合は再査読を依頼致します。

「人間科学研究第14号」編集委員会

委員長	図書館長	柴野純一	
委員	教授	升井洋志	情報処理センター長
〃	講師	三浦克宜	情報処理センター
〃	准教授	松村昌典	地球環境工学科
〃	准教授	井上真澄	地域未来デザイン工学科
〃	准教授	堀彰	地球環境工学科
〃	准教授	原田康浩	地域未来デザイン工学科
〃	准教授	霜鳥慈岳	地域未来デザイン工学科
〃	准教授	大野智也	地球環境工学科
〃	准教授	阿曾正浩	地球環境工学科・地域未来デザイン工学科

平成30年3月発行
編集兼発行者

国立大学法人北見工業大学
〒090-8507 北見市公園町165番地
