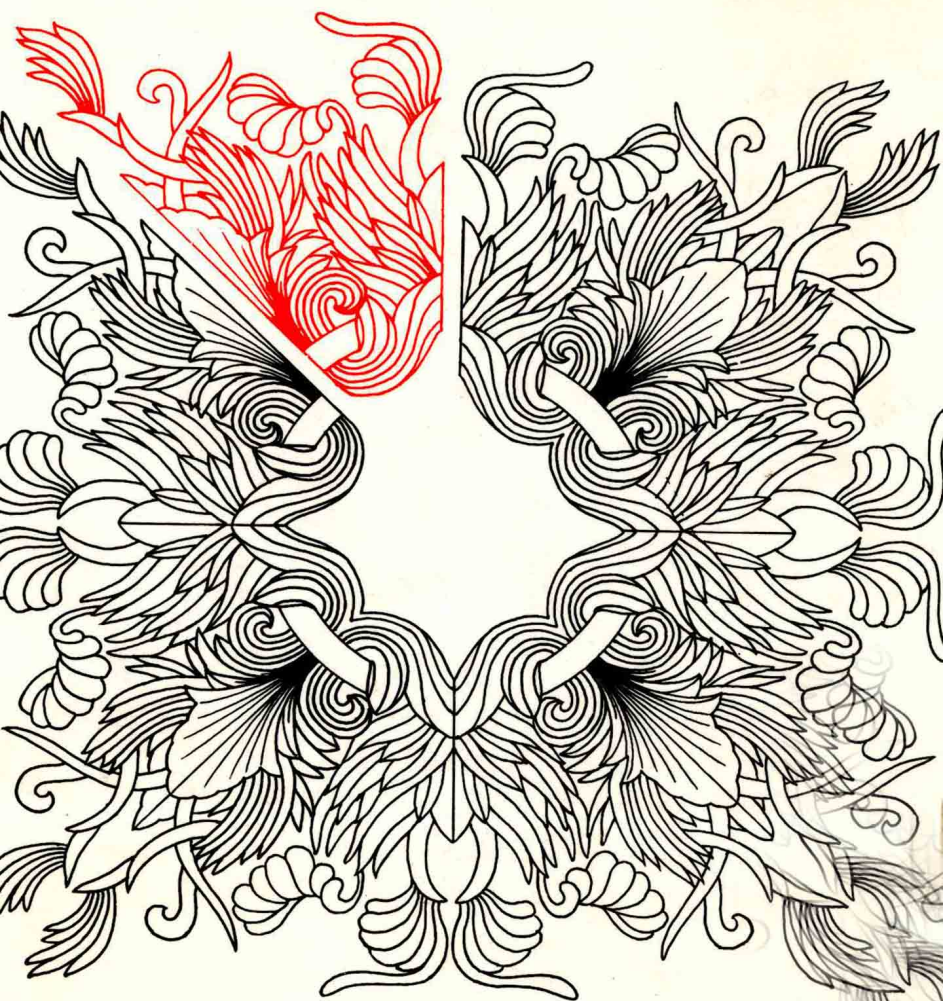


無限の二重化

ロマン主義・ベンヤミン・デリダにおける絶対的自己反省理論

ヴィンフリート・メニングハウス著

伊藤秀一 訳



無限の二重化

ロマン主義・ベンヤミン・デリダ
における絶対的自己反省理論

ヴィンフリート・メニングハウス
伊藤秀一 訳

《叢書・ユニベルシタス 356》

無限の二重化

1992年 2月29日 初版第1刷発行

ヴィンフリート・メニングハウス

伊藤秀一 訳

発行所 財団法人 法政大学出版局

〒102 東京都千代田区富士見2-17-1

電話03(3237)1731/振替東京6-95814

製版, 印刷・三和印刷/鈴木製本所

© 1992 Hosei University Press

Printed in Japan

ISBN4-588-00356-9

本書の脱稿からおよそ六年を経た一九九〇年のことである。私は京都で芸術的二重化の基礎現象のおそらく最もめざましい自己表出、最も根本的な「露呈」を目の当たりにした。三十三間堂の千一体の観音像である。それらはあたかもドッペルゲンガーの群れのように機械的な列をなして並べられ、それぞれにまた自己自身においても頭上にある十一の顔と四十本の手によって幾重にも二重化していた。そしてこれらの千一体の観音像が配置されていたお堂もまた、パラレリズムの連続体によって構成されていたのである。正面に立つと三十四本の柱の間には三十三の均等な空間、すなわち窪み（間）が見られる。宗教的な想像の世界において、これはさらなる二重化の幻想に誘うものだろう。すなわちお堂の内部の観音像もまたそれぞれに三十三の姿に変化しうるものだという。

だがここはまだ物質的二重化の世界にとどまろう。二重化されたこれらの形象そのもの——その神話的表象ではなくて——は見る者に奇異な印象を与える。それは（一見）画一化された仏像の群れを見た多くの見物客の顔に驚愕として反映している。仏殿の外部建築からその内部の配置に至るまでパラレリズムはあらゆるところで増進され、そこで何か見る者をうろたえさせる力を得るのだ。というのは、千一体の等身大の仏像は救済の手と慈悲の顔の多様性を示す巨大な数の理念に回収されるものではないからである。それを表現するにはむしろ十一の顔と四十本の手をもつただ一体の仏像のほうが適しているだろう。千一体の仏像はほとんど不条理とさえ言える物質性のままで眼前に立ちつくすばかりなのだ。それはドッペル

ゲンガーの群れであり、機械的な連続反復の産物である。（この反復のために固有の手工業的生産技術も考案されたのだ。）

本書の考察が出发点としているのは、ヘルダーやドイツ初期ロマン主義者のフリードリヒ・シュレーゲルやノヴァーリスが定式化した挑発的な仮定である。それはすなわち、三十三間堂に見られるような一貫した二重化構造は芸術（や呪術）における風変わりな肥大化といった奇態な周縁的現象ではなく、芸術一般において普遍的に認められるものなのだという仮定であった。本書の考察は、この仮定に形式的なモデルを付与し、理論的解釈を施そうとする試みなのである。

一九九一年一月

ヴィンフリート・メニングハウス

凡例

- 一、原注は行間に(1)、(2)……で示し、訳注は同様に(一)、(二)……として巻末に一括した。
- 一、「」は引用箇所(原文中では《》)を示す。「」は著作および「」内の引用やせりふを表す。
- 一、著者の強調(原文中では∨ ∪)は∧ ∪で示した。
- 一、() および「」は原則として原文中の使用を踏襲した。
- 一、「」は訳者の補足・説明(訳し分け・原文表示など)を示す。
- 一、——はそのまま踏襲したものと、() に置き換えたものがある。
- 一、原文イタリックは傍点で示すが、著作名やラテン語、フランス語使用の場合は除く。

目次

日本語版序言

解題 1

I パラレリズム、韻、詩的反省 5

II ヴァルター・ベンヤミンによる

ロマン主義反省理論の叙述 31

反省の直接性と無限性³² 「反省」対「知的直観」⁴⁷ 反省

と定立⁵² 反省の追補性と先行性、無からの起源、感情⁵³

「散文としての反省」対「美と脱自」⁵⁹ 反省と構想力⁶¹

戦略上の理由によるシェリングの不在⁶² 交互性と反省媒質

としての絶対者⁶⁴ 反省と用語法⁶⁶ 自然対象の反省⁶⁸

反省媒質としての芸術——ベンヤミンの文献学的解題⁷¹ 反

省中心としての作品 77 イロニー、超越論的ポエジー、小説

79 批評 82 まとめと移行 85

III 産出および絶対的総合としての反省

——非再現化主義的自己二重化モデルの

根本規定（記号、言語、表出）

86

対象化および離反化する反省の他者としての絶対者（シェリン

グ） 86 「非反省」の逸失としての反省（ノヴァーリス、シュ

レーゲル） 89 逆転させる反省の逆転——逆転秩序論 93

感情と反省（一） 95 精神と書字——精神と表出の必然的

義性（修辞性）についてのロマン主義理論 98 感情と反省

（二） 102 一者の脱構築、根源的二重性、交互性としての同一

107 初期ロマン主義的記号存在論の結論としての反省の価値

回復および価値転換 116 精神、存在、反省、生——ヘルダー

リンの表出理論 120 デリダの先取りとしての初期ロマン主義

的記号存在論 140

IV

初期ロマン主義の超越論哲学、神秘主義、幾何学、修辞学、テクスト理論、文芸批評の収斂点および消尽点としての反省的「屈折」の脱自的「遊動」

163

生、浮遊、織りとしての反省163 無からの創造、無と有の間
の炎、反省が自己自身の肩に跳び乗ること175 生といきいき
とした反省の瞬間としての「死」と「死すこと」181 遊動183
神秘的萌芽、無に関する遊動、N-客体のN-為186 二重中
心理論——転置法、楕円、双曲線、パラレリズム191 シンメ
トリ、韻、平行列214 類似、機知229 反省的「形成」と
しての小説——ひとつのジャンル概念の脱構築としてのロマン
主義的レクチュール232 パレクバーシス、脱自、混沌、無限
の充実245

V

ロマン主義の絶対的自己反省理論の
システム理論と歴史哲学における消尽点

260

〈充実〉した自己関係性についてのロマン主義とシステム理論
における思惟260 反省理論と歴史哲学268

あとがき

ロマン主義的詩的反省理論の文学史および社会史的指標について 278

て 278

原注／訳注 285

訳者あとがき 325

出典略語表 巻末 (i)

文献目録 巻末 (iii)

解題

本書の経験的基底と理論的空間を略述するには、次の二つの特徴的なテキストを引用するのがよいだろう。ひとつは聖書からの引用、もうひとつはロマン・ヤコブソンの『言語学と詩学』からの引用である。まず最初に、ヨブが自分の生まれた日を呪っている不思議な文章を見てみよう。

一、この後、ヨブは口を開いて、自分の生まれた日をのろった。

二、すなわちヨブは言った、

三、「わたしの生まれた日は滅びうせよ。

『男の子が、胎にやどった』と言った夜も
そのようになれ。

四、その日は暗くなるように。

神が上からこれを顧みられないように。

光がこれを照らさないように。

五、やみと暗黒がこれを取りもどすように。

雲が、その上にとどまるように。

日を暗くする者が、これを脅かすように。

六、その夜は、暗やみが、これを捕らえるように。

年の日のうちに加わらないように。

月の数にもはいらないように。

一一、なにゆえ、わたしは胎から出て、死ななかったのか。

腹から出たとき息が絶えなかったのか。

一二、なにゆえ、ひざが、わたしを受けたのか。

なにゆえ、乳ぶさがあつて、

わたしはそれを吸ったのか。

二四、わたしの嘆きはわが食物に代わって来り、

わたしのうめきは水のように流れ出る。

二五、わたしの恐れるものが、わたしに臨み、

わたしの恐れおののくものが、わが身に及ぶ。

二六、わたしは安らかではなく、またおだやかでない。

わたしは休みを得ない、ただ悩みのみ^(一)が来る」。

この『ヨブ記』の第三章の形式上の構成、新しい言葉でいえば「テキスト組織」は、引用された箇所だけではなくて『ヨブ記』全体、詩篇、そしてソロモン王の箴言にいたるまですべてを貫いている。この形式上の構造原理を説明する概念はヘルダー以来繰り返し詩学に記録されている。それはパラレリズムの概念である。この概念の語尾にある「イズム」と言う言葉は、文法、意味論、そして部分的には音声におけ

る類似関係の特別な濃度を指し示している。パラレリズムとは「ヘブライ文学」に顕在する一貫した原理としての平行関係形成の支配を意味しているのだ。引用箇所では簡単に約三種類のパラレリズムが識別できる。三節から六節にかけての段落では暗い生誕の日の主題が変奏され、特に意味論的な観点において平行関係となっている。一一節から一二節、二四節から二五節そして二六節にかけては、統語法と文法において、そして一部では音声的にも一貫した平行関係がみられる。最後に二六節だが、これは「わたしは休みを得ない」と「ただ悩みのみが来る」との間に対照法的パラレリズムあるいは逆転したシンメトリーを示している。さらにこれを超えて、個々のパラレリズム的な「かたまり」はそれぞれの内部においてだけではなく、お互いの間でも平行関係にある。なぜならそれらは最終的には「同一のもの」を呪い、嘆いているのだから。

次にヤコブソンからの引用を見てみよう。これは（それ自身がすでに引用なのだが）次のようなものである。

すべての芸術作品「技巧 attitude」そのものは、パラレリズムの原則に還元できる。詩の構造とは連続するパラレリズムの構造である。⁽¹⁾

こう言ってよければ、この非常に大胆な命題の芸術哲学的〈実体〉こそが本書が究明しようとしているものののである。なぜなら、パラレリズムの自己増殖の理論とは事実上、詩的自己鏡像化もしくは詩的自己反省（反射）の理論にほかならないからである。ここでパラレリズムが果たす役割は、単に数ある反省的自己二重化の中で特に人目を引く範例としてのものではない。むしろパラレリズムとの理論的な取り組み

は——そしてそれはヤコブソンにはじまるものではない——、はじめは部分的な概念だったものを包括的で普遍的な概念へと強化し、それによってこれを詩的反省の普遍理論と共通の外延を持つものにしていくとする傾向をもつものなのである。

I パラレリズム、韻、詩的反省

「何か言うべきことがあるのなら一度に言うか、あるいは秩序ある描写を続けること。決して止めどない繰り返しをしてはならない。どのようなことでも二度言わなければならぬ者は、一度目では半分だけ、そして不十分にしか言わなかった、ということを示しているにすぎない」。(1) ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー(2)によれば、ヘブライのパラレリズム「対句」に対する同時代人の批判とはこのようなものに帰着する。これはしかし、単なる日常常識に還元される類の批判ではなく、詩学の最前線に関係する批判である。この批判に対するヘルダーのメタ批判によって、パラレリズム概念は単に技術的な記述的カテゴリーから脱して詩学の中心概念へと転じたのだ。フリードリヒ・シュレーゲル、ヘルダーリン(Hlder)、あるいはまたロマン・ヤコブソンにおいても、後世の理論的意図からのパラレリズム概念の再考は、その詩学的カテゴリーとしての〈源泉〉をヘルダーに帰している。この概念形成それ自身がヘルダーの決定的新機軸であったということではない。彼がこれに付与した新しい意味、新しい価値が決定的なのだ。すなわち彼は、均一化する形式的図式、つまり無限の二重化を命ずる単なる規則の骨組みを単調にそして表面的に適用しているだけだ、という嫌疑からパラレリズムを根本的に救済したのである。

詩的自己二重化の種類として一般にもっともよく知られた(脚)韻もまた、十八世紀の中ごろに同じような困難な状況にあった。これに異議を唱える声はヘブライの対句に対する懸念よりもずっと厳しいもの

だったのである。百五十年余りもドイツの詩文学をほとんど完全に支配してきた脚韻を踏んだイアンボス・トロカイオス形式に対して、クロップシュトックはその形式の「絶え間ない同じ響き」だけではなく、押韻の義務そのものをも、「不格好な言語騒音」で詩芸術を音声的パラレリズムという単調なくびきの下に置くとする「悪霊」⁽²⁾として断罪したのである。たしかに類似性の現象に関係し、単調、表面的、動機を欠いた二重化といった同一の基準に照らし合わせた批判ではあるが、ヘプライの対句に対する批判と押韻に対する批判とは、必ずしもすべてにおいて一致するものではない。しかしヘルダーはいずれの批判に対しても反対の立場をとっていた。クロップシュトックの批判に初めは強い影響を受けていたレッシングやヴィーラントと同様、彼はやがて脚韻に対して新しい価値評価を見出すことになる。「人間性促進のための書簡」⁽³⁾（一七九六）においてなされた韻の「保持」のための彼の弁明は、「われわれの詩から韻を奪わせはしない」⁽³⁾という確固たる信条告白に終わるのである。じつはすでに数年前に『オリエント考古学のための断章』⁽⁴⁾（一七六九）や『ヘプライ精神について』⁽⁴⁾（一七八二）といった書物でヘルダーは、韻は詩を基礎づける普遍的な「シンメトリー構造」⁽⁵⁾の一種であることを認識していたのである。「韻とは（……）連続するパラレリズムである」⁽⁵⁾。このように韻をパラレリズム概念の下に包摂することにおいてすでに、パラレリズム概念を包括的普遍へと一般化し、『聖書詩篇』においてみられる「シンメトリー」、「変奏」、「対照法」などの構造を詩文学全般に拡大しようとするヘルダーの意図が看取される。ヘルダーの論証は三つの段階に分けてその軌跡をなぞることができる。まず第一の段階は、特殊現象における経験的所見の確認である。

ラウスは、ヘプライの詩句がパラレリズム、つまり同義、対照、あるいは先行する意味の変換であるような詩

句のシンメトリーを好むものであることを証明した。そして、聖書の詩篇、預言書、そしてヨブ記を読んだものなら誰もこのことを否定することはできないだろう。⁽⁶⁾

第二段階では、この特殊現象の起源と意味が問われる。たった二個の華麗な総合文⁽⁷⁾でヘルダーは自己の理論の実証的保証人の仮説の誤謬を訂正し、そこからさらなる普遍的考察に入るのである。

ラウスはこのようなヘブライのパラレリズムの起源を寺院の聖歌、聖堂の交誦に求めているが、これはどう見てもありえないことであり、およそ詩の歴史というものに反する考えである。ヘブライ人の詩はまず寺院で発生したものであり、決して舞踊や宴の中から人間の感情の子として生まれ出て、それから祭壇の奉仕者にされたのではない、などということをや彼はいつどこから聞いてきたのだろうか——もしそうだとすれば、ここでは寺院の詩は、他の民族の場合のように、自らの母、つまり田舎の音楽、若者の歓喜の叫び、民謡や民族舞踊からその姿を受け継ぐ必要はなく、むしろこれらの音楽が予言的に寺院の聖歌隊を手本にして自己形成したことになるだろう。さらに根源的にパラレリズムを持っているのは寺院の歌謡、すなわち詩篇（それは必ずしもオリエントの詩芸術における最上のものではない）だけ、——「神をたたえて歌え」と響き渡るあの一連の歌だけなのだろうか。あるいはむしろすべての歌がそうではないのか。寺院からもっとも遠くにある歌も、説話の中の短い感情の発露も、物語の中に現れる炎のような短い比喩も、さらに歴史という長い物語自身もパラレリズムを持っているのではないのか。ヘブライの詩芸術のすべては、その詩的言語の深部にいたるまで、綿々と連なるパラレリズム（対句）である。——しかしそれは果たしてすべて綿々と続く連禱なのだろうか。