後向きのベンヤミンの天使

――「根源理念」批判的序言――

内藤道雄

一

ヴァルター・ベンヤミンは、一九二一年に購入したパウル・クレーの水彩画「新しい天使」（一九二〇年）を、一九四〇年に亡命地のパリからさらに逃れるまでの約二〇年間、――亡命直後の二年間の空白を別にすれば――つねに自分の部屋の壁にかけていたという。[1] その一九四〇年に、――彼も一歳年上のパウル・クレーもこの年に他界するが――彼はこの「新しい天使」について書いている。このクレーの天使に言及するのはこれで四度目になるが、最後にこう叙述している。

「新しい天使と称するクレーの絵がある。天使を描いたものだが、まるで自分の凝視しているものから、いまさに遠ざかろうとしているかのようだ。両目を大きく見ひらき、口をあけ翼をひろげている。歴史の天使は、こういう姿にちがいない。顔は過去を向いている。一連の出来事がわれわれの眼前で生起するところに、この天使の見るのは、ただもう瓦礫がたえず積みかさねられ、足もとに放りだされる破局である。天使はおそらく踏み

とどまり、死者たちを呼び起こして、粉ごなにされたものをつなぎあわせたいのだろうけれど、楽園から吹きつける烈風をはらむ翼をもう閉じることができないのだ。この嵐が休みなく天使を背後の未来のほうへと吹きとばして行き、天使の眼前の瓦礫は天にまでたっする。われわれが進歩と呼んでいるのはこの嵐のことである[2]」。

クレーの「新しい天使」をいつのまにか自分の「歴史の天使」にかえて、このように叙述しているが、これはいわば彼自身の信条の表明である。二〇年余以前には、「時代および大いなる未来の予感から汲みとることなく深遠な思い[3]」にみちていたベンヤミンが、どうしてこのような思いにいたったのか、その足跡をつぶさにたどる伝記学者的知識はなくても、「新しい天使」が「不幸の天使」に変貌してしまっているということに気づかない者はないだろう。

ところでクレーの「新しい天使」は――「心をこめて見つめると、そのもののほうから何かとびだしてきて、見る者の視線をわがものにしてしまう[4]」というほどではなくても――よく見ると、翼らしいのは天使の翼ではなく、ひろげた両手である。どう見てもこれは両腕をさしあげている人間である。鳥をまねて地上から舞いあがろうとしているペニスのでかい男の姿に見える。舞いあがるには、いささか頭もでかすぎ、あるいはこの男、地上に降下中かもしれない。それともやはり飛翔に成功して空中に浮遊しているのだろうか。目はこちらをにらんでいるようだが、直視してはいない。藪にらみの左右の目は別方向を見ている。何を見つめているのかさだかではない。

クレーの作品に、さまざまな天使の登場するのは知られているが、彼はごく初期に、飛びたがる人間のアレゴリーを描いている。たとえば『片翼の英雄』および『年老いたフェニックス』と題するのもそうだが、ともに一

九〇五年のエッチングである。前者は痛ましい目つきの、ほとんど素裸の男が左脚には木製の義足をはめて立っている。この義足は足裏に根が生えているらしい。足の甲が芽葉をふいている。小児麻痺にかかったようにか細い左腕は骨折している。添え木をあて、紐で右肩方向につりあげているが、その右肩から直接翼が生えている。後者の『フェニックス』はさらにグロテスクである。全身の羽をむしりとられた（あるいは抜け落ちた）鳥が頭蓋骨のついた司教杖のようなものをもってやはり地上に立っている。頭部は鳥だが裸身は女体を思わせる怪物である。手の先に翼の名ごりと臀部に散在する羽は、飛翔妄想に囚われたまま老いさらぼえた姿のアレゴリーだろう。左足は地中にめりこみ、貧弱な植物の双葉を蘇らせている。若いクレーはグロテクスな変形による人間存在の悲喜劇性の風刺に熱心だった。「風刺とは鬱積した不満なのではない。より高いものを見あげているための不満である。愚かな人間と高みの全能の神との併置」であると、一九〇二年の日記に書いている。とくに『片翼の英雄』には、「生まれつき翼の与えられている彼は、自分が飛ぶさだめにあると思いこんでいたために墜落したのだ」という解説をつけ、日記にはさらに敷衍して、「この人間は、神的存在とはちがい、生れながら天使の片翼しか持っていないのに、向こう見ずにも飛翔を試みた。そうして手足を骨折したのだが、それでもなお自分の理念の旗印のもとに頑張っている。破局的な状態と、これになおいかめしく胸をはる彼の態度の対照は、悲喜劇の象徴として記録しておいてよいものであった[5]」。

仮定の話だが、この「片翼の英雄」がもし、形而上学的な飛翔の理念から解放されていれば、おそらく自分が「濁った眼差しを過去へむけ、未来へ向ける眼差しをもって」いなかったことに気づいていただろう。「人間とは半分だけできあがった存在、素描、一羽の鷲に向かって投げられた石にすぎない」ことを悟っただろう。「人

間の歴史、人間の危険、人間の悲劇は今日やっと始まったばかりである。これまでは聖者たちの祭壇と首天使たちの翼が人間の背後にあって、聖杯と洗礼盤からしたたるものが人間の弱点と傷口をおおっていた。しかしいまこそ大いなる消しがたい人間自らの宿運が始まるのである[6]」。

もちろんクレー自身にはわかっていたことだ。「人間自らの宿運」とは彼にとって、人間存在が地上的な存在であるということに他ならなかった。彼もまた「現実喪失＝瓦礫」を体験した今世紀の芸術家である。一九一五年の初頭に、こう書いている。「瓦礫」は抽象のための素材を供給する。……ぼくはこの戦争を自分のうちでとっくに終えている。だからこの戦争はぼくの内面には何のかかわりもない。ぼくは自分の瓦礫のなかから抜けでるために飛ばなくてはならなかった。そしてぼくは飛んだ。うち砕かれたかの世界に、ぼくは、人がときおり回想するように、ただ記憶のなかで滞留しているだけである。かくしてぼくは記憶をともなう抽象である[7]」。画家クレーが「自分の瓦礫のなかから抜けでるために」、現実の「瓦礫」を素材にして「飛んだ」のは、ベンヤミンが「体系的統一あるいは真理を基準とする確実性を求め臥薪嘗胆しなければならない[8]」と意欲していたのとほぼ同じ頃である。第一次大戦中、クレーは新兵補充隊に編入され、陸軍飛行場に勤務していて、実際に飛行機の墜落事故を目撃したという。これが、歴史的社会的現実は瓦礫でしかないことを彼に確認させる象徴的契機になったかもしれない。しかもこれが「自分の瓦礫」でもあるというのは、形而上学的世界観の墜落を意味する。破局化した世界はもはや「抽象のための素材を供給する」「瓦礫」でしかないという現実が明らかになるのである。「世界の存在は美的現象としてしか正当化されない[9]」。現実の廃虚、瓦礫の体験が逆説的にクレーの飛翔を可能ならしめた。「新しい天使」についてクレー自身、解説しているかどうか知らないが、これが舞いあがった姿で

あるとすれば、これは抽象による反世界への飛翔の成功を意味するにちがいない。

一方ベンヤミンは「新しい天使」を購入した翌年、これをタイトルに借用した雑誌の刊行を計画している。もっとも実現にはいたらなかった。だからその内容や成果について云々するわけには行かないが、残された予告文が伝える意図は問題にできる。予告によると、「時代の要請」に応える「今日性」[10]をもった雑誌になるはずであった。「世紀のかわりめ以来、ドイツ文学にとって危険な、どのような意味でも決定的な時代が始まっている」[11]という危機意識を彼はいだいていた。危機意識はいつの時代にも存在するものである。歴史の特定の時期にかぎったことではない。問題は、ベンヤミンの「今日性」の意識の内実である。雑誌の「真の今日性の感覚がそこでもっとも厳密に証左されうるであろう解釈の形式」を、彼は古風にも「哲学的普遍性」と定義し、さらに、「今日性」にとって「生きた精神の表明は、いつか成るであろう宗教的秩序のなかに、ある位置を要求できるかどうかという問に必然的に結びついたものである」[12]と言明する。ヘルダリーンの時代ならいざ知らず、今世紀のたとえば政治家の演説にもし、「いつか成るであろう宗教的秩序」などという台詞が挿入されれば、それだけで背筋が凍るだろう。雑誌の編集責任者の場合も大差ない。ただ、「この宗教的秩序は見きわめのつかないもの」であり、「達成これ努める普遍性の完全な表現を、請け合うものはもちろん何もない」[13]という確信だけが、偏狭な演繹や性急な帰納あるいは既成ドグマの反啓蒙主義などに仮借ない批判を加える正当な資格をベンヤミンに与えているにすぎない。

彼のドイツ文学に関する危機意識はまた、「ドイツ語そのものについての決定」[14]によって限定されている。これが何より雑誌の性格を規定していたにちがいない。これも仮定の話だが、彼の雑誌の創刊号には、おそらく

「内容の全面崩壊の内部にあって、自らを内容として体験し、この体験から新しい様式を形成し」、「諸価値の全面的空無化に対抗して新しい超越、創造意欲の超越を定立しようと」[15]試みる新しい「技巧」のドイツ語は掲載されなかったであろう。「ドイツ語の言語資産を豊かにした最後の詩人ゲオルゲの作用が歴史的になりはじめている」[16]というのがベンヤミンの危機意識であり、これにもとづく雑誌の発行計画は、まさに「ゲオルゲの作用が歴史的になりはじめている」時期には、もはや時期遅れであった。「……天使たちは、――新しい瞬間ごとに、無数に――創造され、神の前で賛歌を歌い、歌いやむと、無のなかに消え去る」[17]にしてもである。

九年後、ベンヤミンはこの「天使たち」の現実性を、回想による変形によって回復させようとする。『炬火』をかかげ、「慣用句」[18]の世界を飽くことなく告発する教師の書庫を訪ね、「根源は目標である」[19]という彼の偏執狂的信条をみずからの神学に取りこむ。「根源」という形而上学的理念にとりつかれると、歴史は創造の過程ではなく、「楽園へと帰る迷路、脇道、回り道」[20]といった否定的な比喩でしかなくなる。過程に対する現実感覚が衰弱するからだ。クラウスは、韻こそ「根源」の「発見とむすびつく」「哲学的認識の舞台」[21]だと定義づけ、みずから「脚韻」と題して（男性脚韻あるいは女性脚韻の四脚ヤンブスの二行詩句の連続する）五二行もの長詩を書いた。つまらない三流詩である。初期表現主義の前衛的詩人たちの作品とはくらべようもない。詩作は抽象的思惟ほどたやすいものではない。詩人がどのようなイデオロギーを抱いているかは、二次的なことであり、愚作はいかなる観念をも無意味にする、ということはさておいても、「韻」は一歴史的（それもヨーロッパ人種の）産物にすぎない。この反復こそ、言語化されずに忘却されているもの（根源）をむしろ、さらに隠蔽しさらに忘却させるものである。ただあたかも「世俗化された雷雨や稲妻、嵐や激浪や地震を」黙示録的な意味で「創造の手

にとりもどそう」[22]とするかのようなクラウスの身振り、「慣用句」の世界に対するこの身振りの峻厳さを、ベンヤミンは自らの眼鏡の度数にあわせたのであろう。いまや「歴史は、彼にとって彼の種族を創造からわけへだてた荒野」[23]となる。となればこの「荒野」において彼のなすべきことは、創造であるよりもまず、「破壊において真価を発揮する人間性を把握するために、……与えることによって人間たちを幸福にするより、奪うことにより彼らを解放するクレーの新しい天使」[24]のように、「喰い尽し、浄化」[25]することになる。ベンヤミンの書斎のなかで大きく変貌したクレーの「新しい天使」は、いまやバロックの「銅版画にある使者である。彼は叫び、髪を逆だて、戦争と疫病、阿鼻叫喚と悲鳴、火災と旱魃に関する記事を満載し、つづうらうらに「最新のニュース」を普及する一枚の紙を両手にうちふりながら」[26]、「根源と破壊がたがいに目を見あわせているところ」[27]から未来へと向かうことになる。

ベンヤミンはまた同時に、「銅版画にある使者」と今世紀のシュールレアリストたちの血縁関係を申告し、彼らの破壊的精神活動をこの同じ途上に位置づけるため、『ヨーロッパ知識人の最新スナップショット』（一九二九）を提示している。抑圧されてきた無意識的な内奥を爆発させて、意識の「慣用句」的世界を破壊することを主題化させたシュールレアリストたちに関する彼の「スナップショット」の焦点は、ずれてはいない。しかしいくら鮮明でも撮影が昼間の間だけである。たとえば新しい絶対的価値を構築するため、すべてを相対化する「解剖台上のミシンと雨傘の出会い」の夜の美学などは、ベンヤミンの古典的カメラでは把握できない。全的生命を再生させるための革命的破壊活動のための「シュールレアリズムの向こう見ずな道」[28]を了承しても、はたしてベンヤミンの「革命の養子たち」は精神薄弱者、狂躁者、錯乱者たちと自分たちとの区別を全面的に破棄したであ

ろうか。「夢は、世界構造のうちの個人を虫歯のようにぐらつかせる」[29]。しかしシュールレアリストたちがぐらつかせたのは「慣用句」的世界構造のなかの市民的個人性のみならず、むしろプラトン的仮想世界の理念の不変性である。単に歴史的なカトリシズムに対する反逆ではない。神の観念を転倒させてしまわなくてはならなかったという意味でシュールレアリズムはニーチェ以後の運動なのである。反逆というよりむしろ倒錯の世界である。シュールレアリストたちにとって、自我は単に収集装置のみならず、全的生命を回復させるための時間の透明板でなくてはならなかった。現実にはそれが自己錯誤であったにしても、彼らの自意識としてはそうであった。このような自我解消に対して、おそらくベンヤミンはあまりにもヘーゲル的である。彼のマルクス＝エンゲルス従事には、ある意味でゲーテの自然研究に比較しうるものがある。彼は「空疎で均一的な時代のなかで、進歩の図式からみずからを解放した歴史観なら、かくもひさしく麻痺させられていた史的唯物論の破壊的なエネルギーをついにまたもちだすであろう」[30]と期待する。彼の破壊の対象は、「一種のエスペラント」というべき諸民族合成の総合的な世界史、叙事詩的に語れる普遍史、勝者への感情移入を利用する時の支配者たちの世界観である。本来ヘーゲルのように歴史全体を把握しなおし、理念史を叙述したいという渇望に貫かれていながら、キュルケゴールによって痛烈に揶揄されたかの「理念の殿堂」のなかに転落しないために、彼は「史的唯物論者」から「歴史の叙事詩的要素を放棄」する意志を学習しなければならなかった。「歴史は彼に構築の対象となる。その場所を形成するのは、空疎な時間ではなく、特定の時代、特定の生、特定の営みである」[31]。にもかかわらず、その「歴史家が自分のものとする現代の概念のためのカノン」[32]は、ベンヤミンの場合は、「生の光学のもとに」[33]見いだすのではない。というのは、「最後の審判の日を独特に照射する」「副音の聖書外典的な言葉」[34]があらかじめ超

歴史的に定められているからである。「この普遍史は、現存の言語あるいは死滅した言語のあらゆるテキストがいささかもめべりすることなく翻訳されるべき言語を前提とするか、よりよく言えばこの言語そのものである」[35]。「歴史家は後を向いた預言者だという言葉は」、「こう理解することができるだろう。つまり歴史家は自らの時代に背を向け、そして彼の未来を予見する眼力は、昔の人間種族のますます深く過去のうちに消えゆく極致において火がつくのである。この眼力にたいして自らの時代は、これと歩調をあわせる同時代人たちより、はるかにはっきりと現前するのである」[36]。

もはや存在しないものとして想起されることによってしか存在しないものが思惟の条件となるとき、喪失を語ることによってしか歴史の内的運動を叙述することはできなくなる。たとえばオスマンの都市改造の業績よりはこれによる破壊と喪失の方に歴史的意味が読みとられ、あるいはまた「ノートルダムの塔の上から」「途方もない大都会を眺めおろし」、「いつ最後の建物が崩壊するのだろうか」[37]と自問するラウマーの感傷や、メリヨンのエッチングについて「まもなく一面廃虚と化すことになるパリの町の再現の見事さ」[38]を指摘するジェフロアの妄想の方に真実らしさが付与されることになるだろう。この思惟は、歴史を「真理」の否定的な記号にすることによってしか、世界の多様性に価値を与えないのである。

クラウスが「それ〔棒〕を悪用する教師」を弾劾しても「これ〔棒〕をもっと上手に使う教師」[39]でしかなかったように、ベンヤミンは「カトリシズムに対する厳しい情熱的な反抗」[40]から、「西欧の……世界を出て、……他の諸宗教の方へ向く」[41]と口走っても、ヨーロッパ形而上学の由来そのものに疑念を向けたわけではない。現実に存在するものが、究極的には統一されるなどという観念は、理性的にも、感覚的にも、また制度的にもますます

通用しないものになっているにもかかわらず、彼は、それを逆説的に援用することにより、歴史（普遍的歴史としてのヨーロッパ史）の形而上学的信念をかえって深化させようとするのである。

コンドルセという数学者がパリにいた。哲学者でもあり、政治活動にも携わったが、やがてジャコバン恐怖政治のテロを逃れ、身を隠さねばならなくなる。その境遇のなかで、『人間精神の進歩の歴史的概観素描』を書きあげ、この直後に捕まり自ら五一歳の命を断った。彼のような、人間精神における合理性の増大、より良き未来への百科全書家的な信仰が幻想であったことを今日では疑う者はいないだろう。進歩を信じる根拠はない。支配者たちが「ある秩序の像を生じさせる鏡」を信奉する理由をさがす必要などなく、「万華鏡は破壊」すればよいということはあらためて言うまでもないが、また歴史の形而上学的理解を志向するロマンティシズムもむなしい。かつて存在したものは失われる。永遠に持続するものは何もない。だからいま存在するものはかつて存在しなかったのである。言葉に、われわれに現在通用する意味を与えたのも歴史の過程である。「すべては生成したのである。絶対的真理が存在しないと同様に、永遠の事実など存在しない」[42]。歴史の形而上学的理解は、ある意味で百科全書家的な進歩信仰以上に質が悪い。存在するのは唯一普遍の歴史ではなく、複数の主体と多様な歴史だということを、観念の遺物を盾に偏執狂的に拒否するからである。

一九三三年の一月リリーに、「全体がいつか救済されるなんて、ぼくは少しも信じてはいないね。彼らは現実に不適だし、その点、阿呆だよ」[43]と書きおくったパウル・クレーはその年の六月、デュッセルドルフ・アカデミーの教授職を剝奪され、暮れにスイスに移住した。これは亡命が帰郷であり、帰郷が追放を意味するという、人間的実存にとってアレゴリカルな事態であったが、クレーは歴史的現実にまったく背を向けることに終始する。

一九三八年の春、亡命者たちの間に結成された左翼指導の「自由芸術家同盟」への参加要請も断り、彼らの希望に反してロンドンのドイツ展に出品する。そうして本人は膠原病に苦しんでいた頃、作品が彼の名を世界に知らせ始める。芸術家は「明日、新たにされる世界において新たな芸術に命を与えるに最も必要な特質を微妙に蒸留」[44]させるために、徹底して内向的になりうるし、またそういう形をとっても歴史過程は芸術家の条件なのである。真の芸術家はつねに歴史の現在を生きている。彼にとってすべてが現在である。ペーター・ハントケがセザンヌの晩年の絵画から学びとろうとしたのもこの真実である。[45]

「全体がいつか救済される」などという思想に無縁なまま、製作に没頭する抽象画家の精神には諧謔的なユーモアがある。これに対し、自らの思惟の崩壊に囚われた文筆家の表情は悲愴である。彼はショーレムに宛て、「まだ手をつけていない、手をつけることができないでいる計画のことを語るつもりはない。けれどもとにかくここで四冊の著書を挙げておきたい。これらはほんとうは瓦礫あるいは破局の場所であり、目を自分の将来の年月に向けると、これの境界を見きわめることができない」[46]と訴えている。その一年後の夏、イビサで、「私が生まれた時、両親は私がひょっとして文筆家になるのではないかという思いにとらわれた」という書きだしで、自伝的な短文『アゲラシウス・サンタンデル』を書いた。このとき彼は、完成した自分の絵のなかに入っていったという中国の画家の伝説さながら、[47]手元にないクレーの絵のなかに入りこみ、「……私がベルリンで住んでいた部屋の中であの名前は、私の内部からガードをかためて出てくるまえからすでに、自らの像を壁に固定していた。あの新しい天使である。……この天使はしかし、私が別れを告げなければならなかったすべてに似ている。人間たち、とりわけ物たちに。私がもはや所有していない物たちのうちに天使は住んでいる。彼はそれらを透明にす

る。するとどの背後からも、それらの物の所有者の姿が現われてくるのだ。だから私は贈ることにかけては、だれにもひけをとらない。そうだ、おそらくこの天使は、無一物になるまで贈りものをする者に誘いよせられたのだろう。というのもこの天使もまた、かぎ爪や鋭い刃物のような羽はあっても、自分が見つめている者に襲いかかるような顔つきではない。彼は相手をじっと見すえ、それから一歩一歩、有無をいわせず後ずさりしはじめる。なぜか。未来への道に相手をひっぱって行くのである。もときた道だからよくわかっていて、振りかえることなく、自分の選んだ相手から目をはなさずにきちんと歩いて行く。彼は幸福を意欲しているのだ。つまり一回かぎりの新しい、いまだ体験されぬものの法悦と、反復され再現される、かって体験されたものの至福との、相克を求めるのだ。だから彼は新しい人間を伴って行きながら、新しいものを希望する道は、帰り道以外ではないのである[48]」。

天使の視線に牽引されて、彼が否応なく進む道は、天使がここまでやってきた、そのもと来た道である。未来への方向は過去へと逆転する。逆行しなければ幸福（それもおそらく実現されはしない幸福）への意欲の道は歩けない。「相克」とはベンヤミン独特の弁証法であろう、あるいは疑似弁証法と言ったほうがよい。プルーストにことよせて展開した幸福論にも、この弁証法なるものが提示される。ここでは非在の「賛歌的な幸福形態」と反復の「悲歌的幸福形態」との間の「二重の幸福意欲」の弁証法であるという。しかし存在したことのない「至福の絶頂」としての「賛歌的な幸福形態」はテーゼというより彼の思惟の条件である。一方「根源的な原初の幸福の永劫の復元[49]」だという「悲歌的幸福形態」もまた「追憶の保安林」にしか存在しないものらしい（ここはもちろんプルーストの時間についての直感、そしてプルースト文学とは関係のない話である）。弁証法というもの

は、ヨーロッパ的二元論が思惟に刻印した宿命だとしても、非在（ユートピア）と追憶反復の弁証法などというものは、美しくも悲しいロマン派的幻想にすぎない。

この「幸福の天使」が七年後にはさらに変貌する。それがつまり冒頭に引用した「歴史の天使」なのである。この変貌には致命的なものがある。「歴史の天使」はもはや「有無をいわせぬ」足どりで、自ら未来への道を帰還するのではない。非情の風にあおられ、しかたなく後向きに吹き飛ばされていくのである。ここでは「根源は目標である」という同一性さえあやしくなっている、のみならず目標の意味も闇に沈もうとしている。天使の目に映るのは目前に増大する瓦礫の山と遠ざかる過去のみである。「歴史の天使」のテキストはだからベンヤミンの時代と、さらには彼の個人的な境遇の脈絡のなかで読まねばならず、またそのなかでしか読めないものだということを、この変貌ぶりが示唆しているように思う。

二

ベンヤミンの「根源」の概念はあきらかにユダヤ＝キリスト教的な言語の神学的領域に由来するものである。『翻訳者の課題』における「純粋言語」[50]も同じ発想であり、「純粋言語」とは、バベルの塔以後に散在する歴史上の緒言語がいつか統一するはずの唯一の真理を先在させている言語である。この大前提から『翻訳者の課題』に光をあてることによってベンヤミンは、翻訳を「せいぜい標本にされ、ピンでとめられた蝶」[51]とみなすような馬鹿げた偏見を一蹴し、翻訳者に「きわめて強大で豊穣な歴史的過程」[52]にかかわる資格を与えた。しかしこれは

彼の主旨におかまいなく、翻訳者たちが実践的に実現する成果を通じて与えられる資格である。ベンヤミン自身は翻訳者を、「言語そのもの、その全体性」[53]を志向するものと規定し、さらにその志向は唯一無二の「真理の言語」への「憧憬」としての「哲学的な生得の才能」[54]であると主張することにより、翻訳を「唯一の完全性」を希求する「哲学者」の叙述の比喩に帰着させてしまう。要するに、「独自な素質の散文形式」[55]でなくてはならないという哲学者の叙述のことが念頭にある。

「哲学的著述に特有なことは、言い回しのたびにあらたに叙述の問題に直面することである」[56]という言明をもって『認識批判的序言』（一九二五）を、彼は書き始めている。こんなことは言わずもがなである、と同時にこんな書きだしは奇妙でもある。創造的な哲学者がすぐれた文章が書けなくてはならないのは当然である。おそらくこれは作家の場合に匹敵するほど自明なことであろう。にもかかわらず奇妙でもあるというのは、創作過程（叙述）そのものの主題化は、文学が文学に帰還せざるをえなくなって以来あらわになってきた問題意識だからである。だからこのような書出しは、むしろ文学的価値の領域にこだわっているかのような印象を受けるのである。「叙述つまり回り道……中断することのない意図の進行を断念することが、その第一の特徴である。思惟はねばり強く、たえず新たに始められ、回り道をして本題にもどる。このたえず一息つくことが観想のもっとも本来的なあり方である」と述べる彼は、さらに「思惟の断片が、直接根本構想において測れないものであればあるほど、この思惟の断片の価値は決定的になる。そしてこの価値に叙述の光彩が依存する程度は、モザイクがガラスの溶塊の品質に依存するのと同じである。」[57]と方法論的な口調になる。

比喩に幻惑されてはならない。この「モザイク」は、たえず美的に創造される譬えではない。「モザイクがガ

ラスの溶塊に依存する」のは技術上の程度の問題である。真理の教会のステンドグラスは、ガラスの溶塊に全面的に依存していたのではない。決定的なものは、ベンヤミンの言葉でいえば「秘儀」である。「哲学の構想に特有なものは、秘儀であり、これをすてることはできないし、否認することも禁じられている」[58]。方法論の背後に厳しい教理が身を潜めているのである。だから「直接根本構想において測れない」からといって、理念を破棄してはならない。これは待機させておいて、間接的な測定（回り道）という文学的戦略をたてなければならない、というのである。そしていかに回り道をしようとも「本題」にもどる。これが自明なこととして前提にある。要するに、叙述に関する彼の言明は、性急で安易な演繹、あるいは帰納によって本来の目標をだいなしにしてしまうようなことは謹まなくてはならないという戦略論でしかない。彼が拒否したいのは、理念を決定事項にしてしまう性急さである。理念は、永久に待機状態においておかなくてはならない。それ以外にもはや理念を救う方法は正当化されないからである。ここではっきりさせておこう。哲学的思惟は、叙述そのものを主題にすることはできない。叙述は、たとえば思惟がカント以前の形而上学的思惟か、近代的自我意識の思惟かという二者択一にとって、本質的なものにはなりえないのである。ベンヤミンの魅力がその言い回しであり、それがまた彼の著述の生命であっても、それはまた話が別である。しかしここはそれについて述べる場ではない。

「叙述が哲学的論考の本来的な方法としての意味をしめそうというのであれば、これは諸理念の叙述でなくてはならない」[59]。これが「叙述」の結論である。そしてその「諸理念は諸現象の世界のうちに与えられていない」[60]という。念頭にあるのは、あきらかにプラトン的な意味での「理念」である。もっともここでプラトンまでもどる必要はない。十三世紀のスコラ学者ハインリヒ・フォン・ゲントまで遡れるとパネンベルクが指摘するデカル

トの「無限なものの理念」[61]でひとまず十分だろう。といってもベンヤミンを哲学史のどこかに位置づけようというのではない。これは労多く益少ない。彼の言葉をヨーロッパ哲学の脈絡にあわせるのは、これにより彼の駆使する文体の難解さ、曖昧さに幻惑される度合いを少なくするための遊びである。

デカルトは、あらゆる人間の表象には――通俗化されたまま使用されている「コギト」の自我表象ももちろんふくめ――「無限なものの理念」が先在するという認識をもっていた。「あらゆる有限的表象に先行する無限なものの直感は、明示的な思想として与えられるのではなく、有限なもののあらゆる表象のうちに非主題的に付与されているにすぎない」[62]にしても、とにかくデカルトには、無限なものの真理はいかなる認識方法によっても把握されないにもかかわらず、精神には理解しうるのだという信念がまだ生きていた。「叙述される諸理念の輪舞のなかに現前する真理を、認識領域へどのように投影しようとしても、真理はその手から逃れる」[63]というベンヤミンの言い回しには、このデカルト的信念のいわば復元を読むこともできるだろう。「画家が風景を眼前にして、普通にいうようにそれをカンバスに写しとっても、風景そのものが絵の上に現われるわけではない。その絵は芸術的連関の象徴だといえるのがせいぜいだろうけれども、それによってこれに絵以上の品位が帰すことになろう。……カントもとらわれている経験と経験の認識との思いちがいは、彼以前に生じている。しかし世界像がちがっていた。つまり以前は、いまでは経験となづけている認識の統一の象徴は、位階の高いものであった。以前の経験は、終始充実していたわけではなくとも、神に近く、神的なものであった。それに対し、啓蒙主義の経験からはますますこの充実が奪われて行き、そうした状況のもとで、世界は演繹できるということへの哲学の根本的関心、この認識の基本的な関心が害なわれざるをえなかった[64]」。

デカルトが「無限なものの理念」を論証的な点を明確にしないまま神思想と同一視した神学的問題はさておく。いずれにせよこの理念は、宗教的信念である限り論駁することはできない。しかし論証的にいえば、「無限なるもの」がたとえ有限的なあらゆる表象に先在するという優位性をもち、どのような認識方法にも把握されないのだとしても、それをまさにそのように主題化しているのは人間存在である。いま自分の手元にある道具さえ、ふと謎めいた事物に感じられるときはあるし、いま自分が知覚できないもの、あるいは自分の知覚を超越するものが存在することもわかっている。あらゆる情報にもかかわらず、どのような可能な方法によっても知りえないものが無限に存在しているのも知っている。しかしそういうようにすべてを存在させているのはおまえの意識だと言われれば、それ自体を論証的に論駁することはできないだろう。ただし、存在させているのは自分の意識だという主張には、だからといってすべての基底に統一があるなどという資格も根拠もない。自我の統一など永劫に完成されるものではないからである。一方またこの主張をはじめから拒めるのは、いまいったように宗教的意識以外にないであろう。

「部分の表象は全体の表象に先行し、そしてそれがすべての直感に特徴的なこととして主張され」[65]るのは、哲学的思惟が自我の根源をもはや宗教的な言語ではなく、世界経験の言語で語らねばならなくなった歴史的時期であり、カントの時代はそういう時代であった。「彼〔デカルト〕はコギトの自我を、世界経験の所与性と同じように、たんに実在においてのみならず、われわれの意識においても神に依存するものとみなしていた。……彼ら〔ロック、バークリー〕も自我意識を、世界経験の構築のための基盤として把握しはしなかった。カントがはじめて自我のアイデンティティーの意識を、対象経験の可能性の条件としたのである」[66]。もっともカントの「先験

的統覚」や「先験的感性論」も、いまふりかえればやはり古典的な形而上学的概念の域を出ていない。それはともかくもカントが未解決なままに残した問題は、それ以前に逆行することによって克服を衒えるものではもはやないだろう。しかしこれもさておこう。

無限なものは、無限である以上存在論的に自分以外には依拠しない絶対的な実在である。したがって有限な「認識の間に張りわたされた蜘の巣のなかに捉えようとしても」[67]捉えられないのは当然である。そこでベンヤミンは「体系は、その根底の見取りが理念世界自身の様態から霊感を受ける境位でしか有効ではない」[68]と主張する。いささか託宣めいて難解であるが、しかしこのような主張を裏で支えているものは、「唯一の神を、世界を超越するものとしてのみならず、この彼岸的な神を同時に世界に内在するものとして思惟できる神理解」[69]によって絶対的なものの概念を発展させたヘーゲルに由来する。キリスト教神学を哲学的思惟にとりこんだヘーゲルは、神の思惟が自分の子を生みだしたように、絶対的なものは自ら自己を語るのであり、その啓示作用（異化作用）に応じる人間精神の媒介により、真理は表現されるのだとした。もっともヘーゲルの場合は、この「人間精神」も究極的には自意識の形式として把握されてしまう。ベンヤミンが表だって反発するのはここの部分である。

「体系」が「その根底の見取り」において「理念世界自身の様態から霊感を受ける境位」は、「体系的、象徴的連関である言語のうちに演繹される絶対的経験」[70]であると言いなおしたほうが、ベンヤミンの真理規定の内実がはっきりしてくる。「諸理念の所与性を規定する」のは、「名称の存在」[71]であって、「概念的志向により規定される対象としての認識の対象は真理ではない」[72]という。しかしこの問題はいまさておき、先に引用した「純粋言語」に帰ろう。ベンヤミンによれば言葉に真理が宿る。命名の言葉、つまり根源的な「アダム的言語」あるいは

諸言語を超越し、これらの統一的総体としての「純粋言語」である。しかしそのようなものは、歴史を超越した絵画や音楽が存在しないと同様に存在しない。にもかかわらず、これが思惟の対象というより思惟の条件になっているのが問題なのである。たしかにベートーベンは、現実の楽器の制約にいらだったが、楽器というものを超越した音楽の作曲を試みたりはしなかった。ところが詩人はなぜ「存在しない詩」（ツェラン）を語ろうとするのであろうか。

言語の幼児体験への郷愁が成人のうちに生きつづけているにちがいない。だからはじめて話しはじめる幼児が感覚的対象をその名称によって認識する体験が追憶のなかで形而上化される。たしかに幼児にとってまずは、ある具体的な感覚的対象とその名称は完全にひとつものだ。名称すなわち対象である。名称は対象の色形匂いなどのすべてである。これは、神が命名により事物を創造するという人類の幼児期における神話の生成を示唆する。しかし看過してならないのは、幼児はこの認識以前にすでに自然から与えられた志向性をもって、生の営みを始めているということである。言葉によって人間ははじめて生の未分化状態から離脱するのである。幼児は成人の間にはさまり、抽象概念を迅速に学習して行く。言語障害の分析的観察の結果メルロ＝ポンティは、言語が直接生命活動に結びついた「自動言語」と思惟現象である「無償言語」からなることを明示した。「命名の言語」とは、この「無償言語（ランガージュ・グラトュイ）」に相当するものであり、つまり「感性的所与を一つのカテゴリーのもとに包摂する一般能力」[73]なのである。

すでに構築され、制度化された成人の言語世界――コミュニケーション言語の世界――のうちにあるわれわれにとって、言語とは歴史的文化的な言語表現の蓄積のことであり、使用する言語の意味はすべてこれに支えられ

ているのである。この基盤を欠いては、言語の意味作用は実現されない。ただこの既得の意味表層に自己の存在を限定するだけで満足できない者は、たとえば「私は木、月、山と言い、そして自分を方向づける子供の状態に」[74]もどらなくてはならない。「書くことにより、私にとって事物が現実を獲得する」[75]というアイヒのように、始めて語る幼児さながら、言語の根源近くまで帰らなければならない。しかし諸言語の根源はメルロ＝ポンティが明言しているように沈黙なのである。アイヒはだから詩作を、この沈黙の「翻訳」に譬えた。ところが詩作もまた沈黙に向かわざるを得なかった。真理とは言葉の限界であって、いかなる言語をも超越した「存在統一としての真理」など存在しない。「叙述」の方策を提示してくれるものがあるとすれば、それは真理でも自然でもなく、歴史的文化的蓄積である。ベンヤミンの思惟もまた一つの言語的伝統を身にまとっているのである。

『認識批判的序言』においてベンヤミンは、理念が理性の体系に降格されたことに対する反発から、「理念」の同一性を過剰なまでにくり返し説く。これも「体系や現実の統一」そのものへのヨーロッパ的志向の表明であることにはかわりない。ただプラトン風に総体性を叙述しなくてはならないのである。しかしせいぜいのところ「諸理念は永遠の星位」[76]といったような比喩でしか理念を語れない。この比喩に、『夜に寄せる連詩』を書いていた頃のリルケなら感銘したかもしれない。彼流におそらく感銘していただろう。[77]しかし「永遠の星位」では時間が止揚されてしまう。ところがベンヤミンは、根源理念の再活性化構想の場としての歴史を想定することにより、歴史外への超時間的逸脱からは免れている。「根源において意味されるのは、湧きでたものの生成ではなく、むしろ生成と消滅から湧きでるものである」[78]という。「真に存在するもののうちに迫り入るには、まず存在するものとして念頭に浮かぶもの、つまり感覚によって知覚されたものの仮象性を見抜くことが肝要である」[79]という

古典的な形而上学を断念することなく、生成と消滅の領域に対置されたプラトンの理念（イデア）における時間の欠落を克服することは可能であろうか。ベンヤミンは、「根源的なものの律動」は、「このうちにおける未完成なもの、未完結なものとして認識されることを要求する」[80]という意識によって、「根源」を未来に向けて開き、根源理念に未来の優位性を付与する。要するに「根源は目標」というテーゼによって根源に未来性を与えるのである。もっともこれは、ベンヤミン独自な時間概念ではない。ハイデガーの時間理解における「未来の優位」に関連してパネンベルクは、「完成した無限な全体にかわり、不断に連続的に無限へと向うもの、唯一的な全体にかわり、部分的に、そしてただもう未来的に全体」[81]という言葉を引用し、プロティノスがすでに「未来という視点」を認識していたことを指摘している。「プロティノスの叙述より明白なように、時間意識にとっての優位は当然ながら、可能的な完結の根源としての未来のものである」[82]。いうまでもなくこの新プラトン派の祖プロティノスの時間概念の根底にあったのは、神的存在形式としての永遠である。

ベンヤミンは、現代ドイツ文学のなかで唯一カール・フィリップ・モーリッツに比較しうるような作家だという意見は[83]度外視するとしても、その魅力は現象世界の多様性に対する感覚の鋭さと敏捷さであり、文学的な叙述の遊歩である。とはいえ、すべては象徴的な眼差しのもとにある、のみならず、むしろ「理念」の眼差しのため逆説的に、多様なものに関心をよせているかのようだ。「根源的なもの」の「律動は、ただもう二重の洞察にしか開示されない。この律動は一方では復古、復元として、他方ではまさにこのなかにおける未完成、未完結として認識されることを求める」[84]のであれば、所詮歴史は一本の線でしかない。見えすいて単純な直線でないにしても、とにかく死に向う黙示録的な黒い線である。「意味のある、それだけまた死の手のなかにあるのだ。なぜな

ら死が自然と意味との鋸歯状の境界決定線を、このうえなく深く刻むからである。自然がかねてより死の手のなかにあるとすれば、自然はかねてよりアレゴリカルなのである。被造物の容赦なき堕罪のうちに萌芽として密接にからみあっているのも、歴史の発展のなかで成熟しているのもこの意味と死である」[85]。こう『ドイツ悲劇の根源』（一九二八）のなかで断言さえしている。

この黒い線は、直接「人間には届かない」「自然史」[86]である。これに多層的に絡みついた歴史的事象を彼は――性急に表層的に連絡づけるのを忌避しながらも――彼の眼差しのもとに（あるいは眼差しのために）のみ疑似弁証法的に踏査する。その結果、何かが根源の「前史」あるいは「後史」としてどれほどこれにかかわるかについての、彼の独自に主観的な判断の有効性は、彼の著作の成果にかかわるものであろうが、歴史的現象はつねにこのように「根源」と結びつけられることにより、芸術の一回性も、未完成という言うならば象徴主義的弁証法のうちに取りこまれ、芸術の多様性も究極的には解消されてしまう。現実にはしかし芸術作品の一回性こそ、その完成された比類のない価値であり、美の生みだした真理なのである。芸術の一回性とは、かつて存在しなかったし、今後二度と存在しないということである[87]。もしベンヤミンの「根源理念」の概念が、たとえばバーネット・ニューマンの芸術さえ、「生成と消滅から湧き出る」ものとしてかかわるというなら、もはやこのような概念は自らを語る必要はないにひとしい。ニューマンは「高揚されたものへの、そして絶対的な感情とわれわれの関係にたいする関心への、人間の自然な欲望を再び要求しているのである。われわれは時代おくれの古臭い伝説の廃れた支えを必要としない。……われわれは記憶、連想、ノスタルジー、伝説、神話、あるいはあなたがたがもっている西欧絵画のいろいろな装置であったものなどの障害から、われわれ自身を自由にしつつある。……わ

れわれの作るイメージは現実的で具体的な自明な啓示のひとつであり、それは歴史のノスタルジー的な眼鏡なしに眺めうる人ならだれにでも理解しうるのである[88]」。

芸術作品は、多様な歴史過程のうちに、それぞれに創造された真理であり、後向きの天使が目にする「天にまでたっする瓦礫」とは縁がない。歴史過程とは豊かさのための自己否定的条件なのである。

註

(1) Scholem, G: Walter Benjamin und sein Engel in: Zur Aktualität Walter Benjamin Frankfurt am Main, 1974 参照。また、道籏泰三編訳『来たるべき哲学のプログラム』晶文社　一九九二年（三七一～三七五頁）に詳しく解説されている。

(2) Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Frankfurt am Main 1989, Bd. I•2: 697

(3) Benjamin, a. a. O. Bd. II•1: 157

(4) a. a. O. Bd. VI: 50, クレーの「新しい天使」は長らく、ベンヤミンの文章から想像していただけであったが、同僚の道籏氏に、原画の複製を譲ってもらい、知ることができた。ところがクレーのこの作品からは、それまで想像していた天使とまるでちがう印象を受けた。それが本論の直接的動機になったかもしれない。クレー展は日本でもすでに何度か開催されているが、最近では、一九九三年の春、名古屋の愛知県立美術館で「パウル・クレーの芸術」と題し、かなり大規模なものが催され、ここに引用した現在ベルン美術館、パウル・クレー財団所蔵の一連のエッチングも出品された。

(5) Klee, Paul: Tagebücher. Köln 1957: 172, Nr. 585

(6) Benn, Gottfried: Doppelleben, Wiesbaden 1950: 71ff

(7) Klee: a. a. O: 333, Nr. 952

(8) Benjamin: a. a. O. Bd. II• 1: 158

(9) Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke, Stuttgart 1964, Bd. 1: 35
(10) Benjamin: a. a. O. Bd. II•1: 241
(11) Ibid: 242
(12) Ibid: 244
(13) Ibid: 245 われわれがこのような宗教という言葉を、今日なお許容しうるとすれば、それはきわめて個人的な次元においてである。たとえばバッハマンの『マリーナ』の主人公が次のように告白する場合のように。しかしここでも「人生は前途にではなく、ただ今日だけの」仮象にすぎないということを、大人の男女として、よく承知した上でのことである。
「頭の言葉、電話をかけたり、チェスをするときに使う言葉、要するに日常生活の言葉ならいやというほど私たちは持っている。でも私には多くの文章が欠落しているのだ。心の思いに関するものは、ただのひとつも持ちあわせていない。イヴァンがこの言葉を口にしないからだし、私にも自分から先に発話する勇気がないからだ。私たちにも言えるいい文章はいくらもあるはずなのに。私はこの欠落した文章のことを思ってしまう。というのも私たちが話すのをやめ、身振りに切りかえると、心の思いにかわって儀式が始まるのである。……私にはほんとうに可能な唯一の帰依をともなう祝祭的な言葉のあらたに成就された総体として。……しかしイヴァンは、〈これがきみの宗教なんだよな〉と言うのである」。Bachmann, Ingeborg: Malina, Roman Suhrkamp 1971: 46
(14) Ibid: 243
(15) Benn: Gesammelte Werke in 4 Bde. Wiesbade 1959, Bd. I: 500
(16) Benjamin: a. a. O. Bd. II•1: 243
(17) Ibid: 246
(18) Ibid: 335
(19) Ibid: 360
(20) Ibid: 360

(21) Ibid: 360
(22) Ibid: 340
(23) Ibid: 341
(24) Ibid: 367
(25) Ibid: 366
(26) Ibid: 334
(27) Ibid: 367
(28) Ibid: 298
(29) Ibid: 297
(30) Bd. I•3: 1240 シュールレアリズムの複雑な運動のうちには、政治的および政治学的無知のために、神秘主義的｜無政府主義的自己解放をプロレタリア革命に短絡した側面もたしかにあり、残念ながらこれが運動を時代錯誤的なものにすることに大いに寄与することになる。
(31) Bd. II•2: 468
(32) Bd. I•3: 1245
(33) Nietzsche: a. a. O: 32
(34) Benjamin: a. a. O. Bd. I•3: 1245
(35) I5bid: 1239
(36) Ibid: 1237
(37) Ibid: Bd. I•2: 588
(38) Ibid: 582
(39) Ibid: Bd. II•1: 362
(40) Ibid: 297
(41) Ibid: 245

(42) Nietzsche: a. a. O. Bd. III: 17

(43) Klee: Briefe II: 1225 一九三三年一月三〇日付けリリー・クレー宛書簡

(44) Werckmeister, Otto Karl: Paul Klee in Exile（一九八六年秋、滋賀県立近代美術館において開催されたパウル・クレー一九三三〜一九四〇展カタログ）これ（二六〜四三ページ）の三六頁に引用されているニーレンドルフの言葉（原文、英語）。

(45) Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire 1984 参照。

(46) Benjamin: Briefe II Frankfurt 1966: 556 一九三二年七月二六日付けショーレム宛書簡

(47) Benjamin: a. a. O. Bd. I•2: 504

(48) Ibid. Bd. VI: 521ff

(49) Ibid. Bd. II•1: 313 賛歌的幸福形態というのは、理念的な愛、悲歌的幸福形態は、原初的な基盤に由来する集団的無意識的な欲望と解釈することもできるだろう。一九九四年のルツェルン音楽週間中の八月二四日、ベンヤミンを主人公にしたオペラ『冬の旅』が初演された。残念ながら見ていないので、雑誌記事の紹介になるが、この年の音楽週間には、シューベルトの歌曲『冬の旅』の解釈がテーマとされ、まずペーター・シュライアーが原曲を歌い、ついで解釈が披露された。インゴマール・グリューナウアーのオペラ『冬の旅』もそのひとつである。フィリップ・ヒンメルマンの演出により、ルツェルンの市立劇場がこれを初演した。台本はフランチェスコ・ミキエーリだが、一九四〇年、ナチの手からピレネーまで逃れたベンヤミンが自殺する前夜に見る幻覚を十一場にしたものである。ベンヤミンは生死の境にあって過去を夢見る。伝記的なものと夢幻的なもの、現実の形姿にアレゴリカルな形姿、ベンヤミンの著作からの引用の混淆したものが、シューベルトの歌曲「道しるべ」へと関連づけられ、「だれも戻って来たことのない道を歩まねばならない者」の状況を浮き彫りにしているという。ベンヤミン役はアメリカ人のテノール歌手ネール・ウィルソン。天使も二人登場し、「新しい天使」を演じたのは、ズィトセ・ブワルダ。聞かせどころは新機軸の「逃亡者の合唱」だったという。（Opernwelt. Die Internationale Opernzeitschrift, Seelze, Erhard Friedrich Verlag, Okotber 1944 より）。ベンヤミンがこのように、ロマン派的な形姿として人びとの記憶に刻まれているのは、決して意外なことでは

ない。

(50) Ibid. Bd. IV•1: 16

(51) Chargaff, Erwin: "Gespräch der Sprache?" NRS 100 Jhr. 2 (1989): 93-113; 111

(52) Benjamin: a. a. O. Bd. IV•1: 13

(53) Ibid: 16

(54) Ibid: 17

(55) Ibid: Bd. I•1: 209

(56) Ibid: 207 Bd. I•3: 925 では、哲学的著述ではなく哲学的認識となっている。

(57) Ibid: 208

(58) Ibid: 207

(59) Ibid: 209

(60) Ibid: 215

(61) Pannenberg, Wolfhart: Metaphysik und Gottesgedanke. Göttingen 1988: 33

(62) Ibid: 23

(63) Benjamin: a. a. O. Bd. I•1: 209

(64) Ibid. Bd. VI: 37

(65) Pannenberg: a. a. O: 26

(66) Ibid: 34ff

(67) Benjamin: a. a. O. Bd. I•1: 296

(68) Ibid: 213

(69) Pannenberg: a. a. O: 29

(70) Benjamin: a. a. O. Bd. VI: 37

(71) Ibid. Bd. I•1: 216

(72) Ibid: 216

(73) Maurice Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception, Paris 1945 竹内芳郎・小木貞孝訳「知覚の現象」みすず書房　一九七五年の第六章「表現としての身体と言葉」参照

(74) Eich, Günter: Gesammelte Werke Frankfurt a. Main. 1973 Bd. IV: 614

(75) Ibid: 615 ここで、註(13)で引用したバッハマンの『マリーナ』をもう一度引用しよう。主人公の「私」も、表層コミュニケーション言語の世界コードと実存的なものの言語化の断層を、そしてまたコミュニケーションの世界に妥協せざるをえない不可避的な事情を語っているからである。「語の群れが頭のなかでざわめきはじめ明滅する。いくつかの音節がもう光っている。あらゆる文節から色とりどりのコンマが飛翔し、黒点にすぎなかったピリオドたちが気球のように膨張して私の脳膜のあたりに漂う。すばらしい書物、つまり私が発見しようとしている書物のなかは、すべてが〈悦べ、躍れ（エクスルターテ・コンソラーテ）〉のようになるだろう。もしこの書物が日の目をみるようなことになれば、……その一頁を読むだけで、人は悦びのあまり大地に身を投げだすだろう。……ついにすばらしい書物がこの地上に存在し、そして私は自分を紐とき、イヴァンに捧げる最初の数頁をさがし求める。私は謎めいた顔になる。彼にとって思いがけないことになるはずだからだ。イヴァンは私の謎めきを正しく解読せず、今日もこう言うだけである。〈きみ、顔のその赤いぶつぶつは、いったいどうしたの？何をにやにやしているんだい？ぼくはただウイスキーにもう少し氷を貰えないかと尋ねてるだけなんだぜ〉……イヴァンも私もこれでいい。何も気にしていない。切りはなされているわけでも、モナド的自閉症でもなく、コンタクトを失い、悲しみやつれているわけでもないのだから。私たちだって許容される世界の一部なのである。……私はいつも少しせかせか彼の後を追いかける。私よりずっと背の高い彼が一歩進むのに、私は二歩足を動かさなくてはならない。でも私は世界との関連を保持するため、あまり遅れず彼とともに歩くよう努めている」。Bachmann, a. a. O.: 53ff

(76) Benjamin: a. a. O. Bd. I•1: 215

(77) Rilke, Rainer Maria: Werke Frankfurt a. Main. 1956 Bd. II: 71 たとえばこういう詩句、「空が溢れんばかりの星の贅を尽くし／地上の困窮の上方に輝いている・枕のなかへではなく／上を向いて泣くがよい」、あるいは「……星の夜が私にますます強く打ち克つたび／私は見上げ、立ちつくし、そりかえり／そして認識を習

得し／それをあとであなたに関係づけはしなかった」。

(78) Benjamin: a. a. O. Bd. I•1: 226

(79) Pannenberg a. a. O: 53

(80) Benjamin: a. a. O. Bd. I•1: 226

(81) Pannenberg a. a. O: 57

(82) Ibid: 63

(83) Chargaff: Über einige Worte von Karl Philipp Moritz in: Zeugenschaft Stuttgart 1985: 173-192 参照

(84) Benjamin: a. a. O. Bd. I•1: 226

(85) Ibid: 343

(86) Ibid: 227

(87) 一九一二年にカンディンスキーも著書『芸術における精神的なもの』の冒頭ではっきり言い切っている。「芸術作品はどれもその時代の子供であり、往々にしてわれわれの感情の母である。このようにどの文化もそのあらゆる時期に、自分の芸術を実現し、この芸術は、もはや二度とくり返すことはできないのである。」Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst Bern 1952: 21.

(88) 多木浩二著『神話なき世界の芸術家――バーネット・ニューマン探求』岩波書店　一九九四年、一四六頁に引用されているニューマンの『Sublime is Now』より。