

アレゴリーの復権をめぐつて

—— ガダマーとポール・ド・マン ——

高田 珠樹

はじめに

西洋近代、とりわけゲーテやドイツ・ロマン主義の芸術観は、それ以前の美学が尊重していたアレゴリーをしりぞけ、芸術の核心を象徴に求めた。ところが二十世紀になって、あらためてアレゴリーに独自の意義が見出され、その復権が説かれた。とりわけベンヤミンによるバロック時代のドイツ悲劇の研究¹⁾は、内容がはなはだ難解ではあるものの、アレゴリーの重要性の再発見に先鞭をつけたものとされている。近代におけるアレゴリーの凋落と復権をめぐるこの一連の動きはすでによく知られ、美学や芸術思想の歴史に関する概説的な記述でもしばしば取り上げられる話

題である。そして、アレゴリーの復権を唱えた二十世紀の思想家として、ハンスルゲオルク・ガダマー（一九〇〇—二〇〇二年）とポール・ド・マン（一九一九—一九八三年）の名を挙げることも定石となっている。

ガダマーは、主著『真理と方法』（一九六〇年）の第一部「芸術問題を手がかりとした真理問題の展開」中の第一章第二節C「体験芸術の限界、アレゴリーの復権」と題された部分²⁾で、この問題を直接取りあげた。芸術を孤独な天才の自発的な創造行為と見なした近代の美学は、主観性を本質とするデカルト以来の近代哲学の必然的な帰結であって、象徴の優位もその延長線上に現われたのであり、主体

の自律が疑われ始めたとき、天才の特権的な体験を軸とした主観主義的な美学もまた修正を余儀なくされ、アレゴリーの意義があらためて評価しなおされるのだという。ド・マンでは『盲目と洞察』（一九七一年、増補版、一九八三年）に収められた論文「時間性の修辞学」³³、特にその第一部「アレゴリーと象徴」が、この問題を取り上げる。ふたりがそれぞれ参照する領域はいくらも異なるものの、いずれもこの問題をめぐる近代の歴史的経緯を跡付けることに力点を置いている。

ド・マンの論文は、ガダマーの主著が刊行された後に執筆されたものであり、また、主題が共通していることから、当然、ガダマーの記述を踏まえている。近代美学の趨勢を記したところなどは、時にガダマーをなぞっているとも取れるくだりもある。しかし、アレゴリーと象徴との相互の位置関係の推移を辿るにあたって、ふたりが示す関心や力点の置き方には明らかに違いがある。アレゴリー凋落の消息についてのふたりの見解にも開きがあるが、とりわけアレゴリーの再興を指摘する際のそれぞれの意図は、およそ対極的な方向を指しているように思われる。興味深い

ことに、アレゴリーについて語るふたりの議論のいずれにも、その背後にハイデガーの影響が見て取られる。彼らとともに時間性、歴史性をめぐるハイデガーの議論から発想の糸口を得ているのである。ハイデガー自身は、近代の芸術観の推移やアレゴリーについてほとんど語ることはなかった。そのハイデガーに依拠しながら、しかもそれぞれ違った思惑からアレゴリーの回復が語られる。彼らの議論が、ハイデガーとは無縁の主題の周囲を旋回しているというのではない。むしろ、アレゴリーの消長をめぐる彼らの互いに異なった見地は、時間や歴史についてのハイデガーの思索の中に残された不整合を浮かび上がらせるものではないか。ハイデガー自身が曖昧なままにしておいた時間性、歴史性の概念に備わる両義的な性格は、そもそもあい異なった解釈を許容するものではなかったろうか。それを、ふたりの互いに異なったアレゴリー論が際立たせる。おおよそこのような見通しの下にふたりの議論を検討したいと思う。

したがって、本稿は、アレゴリーと象徴の対立とその推移それ自体を主題とするものではない。ガダマーとポ-

ル・ド・マンのそれぞれが描いてみせる芸術思想の系譜の当否を検討したり、彼らを取り上げる近代の芸術観の歴史そのものを辿りなおし当該の文献にあたつて検証することを目指すものではない。美学とその歴史に関して門外漢である筆者には、彼らの見地の違いを確認しえても、その議論のいずれが、近代の美学や芸術論の水脈を正しく探り当てているのかを判断するのは手に余る。あくまで、ふたりのアレゴリーをめぐる言説の背後に、歴史と時間とに関しておよそ異なつた見地が潜むことを確認しようとするものにすぎない。

一 個を包み込む歴史と自然

アレゴリーの凋落と復権

とはいえ、関連する事情についてごく一般的などころを確認しておこう。アレゴリーという語は、元来ギリシヤ語のアロ・アゴレウエイン「別のことを言う」に由来し、多くの場合、何らかの抽象的な概念や意味内容を具象的なも

のや人物や神々で表わすことを指す。各種の技芸を指すムーサイたちなどがそれである。西洋絵画では、しばしば人間の性格や属性を示すものが画面の中に描かれる。聖母像に付される白百合が純潔を表わしたり、死とはかなさが髑髏や骸骨によつて表現されたりするたぐいであるが、これに加え花言葉、あるいは宝石が何かを意味したりするのも、広くはアレゴリーに含まれよう。近世初期までの芸術は、このアレゴリーを重要な構成要素としており、個々の芸術作品が分かるということは、主としてそこに込められた様々のアレゴリーを読み解くことができるということを意味したと考えられている。このアレゴリーはある一定の約束事であり、白百合の意味するところはあくまで純潔であり、個々の白百合について個々の鑑賞者が違つた意味を読み込んだり、「創造的な解釈」を企てたりすることは許されない。因習と伝統によつてこれこれしかじかは何々を意味する、といった具合に決まつている。芸術が分かるというのは、芸術肌の感性を生まれ持った人間だから分かるのではなく、物知りで教養があるから分かるのである。

今日の日本語の中では、通常、このような場合、むしろ

る「白百合は純潔の象徴だ」といった言い方をするが、実際、西洋でも、しかも象徴とアレゴリーとがことさらに対立させられるに至った時代にも、象徴、シンボルとアレゴリーとは往々混同されていたという。現在でも普通の会話ではさほど厳密に区別されているわけではない。キリスト教芸術の象徴体系や曼陀羅の象徴体系などといった、よく耳にする表現は、西洋語に直訳しても別段、不都合はないが、これらの場合「象徴」という語はおおむね「アレゴリー」に置き換えられよう。

このように両者はもともとヨーロッパでもさほど厳密に区別されず混同されていた概念であったわけだが、近世に入って主としてゲートルやドイツ・ロマン派の思想家たちによって互に対立するものと考えられるようになる。この経緯をガダマーは『真理と方法』の当該の箇所でも巧みに纏めている。アレゴリーにおいては、もともと記号や象徴とそれによって指示されるものとのあいだ、言うならばシニフィアンとシニフィエとのあいだには必ずしも必然的な関係、いわば形而上学的親縁性というものがなく、両者の関係は恣意的で人為的な関係、偶然の所産であるにすぎない。

い。それは、慣習やドグマによる固定化を通じて構築された秩序を前提として初めて成立する。これに対して象徴については、シニフィアンとシニフィエとのあいだに一種の必然的・有機的な繋がり、あるいは内的な合一があると考えられている。言わばシニフィアンの向こうには、人為を介さずにおのずと一種のアイデアが認められるのである。アレゴリーが理屈っぽく理知的であるのに対して、象徴は直観的に捉えられるとされる。

ゲートルは芸術におけるアレゴリーと象徴との対立の成立に大きな役割を果たすことになるが、彼の『色彩論』の中では両者について次のような具体的な対比が行なわれている。

九一五 先に詳しく立証したように、いかなる色彩も

ある特別な印象を人間にあたえ、それによってその色彩の本質を人間の眼と心情に開示するものである。とすれば、色彩というものは一定の感覺的、精神的、美的目的のために使用できるはずである。

九一六 まさに自然と合致するこうした色彩の使い方は、象徴的用法と名付けることができよう。というのも、色彩がその作用に即して用いられ、色彩とその作用との真の関係がただちに意味を語りかけるからである。たとえば深紅が尊厳を示すと主張されれば、それが適切な表現であることにはならぬ異義をさしはさむ余地もあるまい。〔……〕

九一七 象徴的用法とは似て非なる使用法を寓意的用法と呼ぶことができる。ここには象徴におけるよりも偶然性や恣意性が、いやそれどころか因襲的な性格が強く見られる。記号の意味するものを知る前に、記号の意味をあらかじめ伝えておいてもらわなければならないからである。たとえば緑色は希望をあらわすというように。

ゲーテ『色彩論』「教示編」^(四)

今日のわれわれには、ここで挙げられる真紅と尊厳、緑と希望のそれぞれの繋がりのどこに根本的な相違があるの

かについて、ゲーテの与える説明をそれこそ「理屈」の上で辿ることはできても、「直観的」には納得しがたく感じられる。ともあれ、当初、両者の区別は必ずしも価値的な対立関係ではなかった。ところが、象徴における記号とその意味内容との漠然とした繋がりは意味の尽くることのない深さと考えられ、芸術は傑出した個人としての天才の所産であるという当時の考え方と結びついて、いわば誰もが習い学ぶことのできる一義的な関係としてのアレゴリーに對して高い位置に置かれるに至る。なお、ガダマーによれば、象徴を介して個別がおのずと普遍を表わすという仕組みを、ゲーテが広く様々な領域について考えたのに対し、シラーはそれを主として芸術についてのみ考え、このシラーの立場がむしろドイツ精神史の中では広い支持を得たという。そして、芸術の中で象徴が優位を占めるとき、必然的にアレゴリーがしりぞけられるに至る。アレゴリーのような人為的で恣意的な記号の関係は、およそ芸術にふさわしくないものと考えられるに至ったのである。もちろん、これには当時のすべての作家や批評家たちが賛同したわけでもなくて、ヴァインケルマンの『古代美術史』では両者は

同じ意味で用いられているし、シュレーゲルはすべての美がアレゴリーであるとして、アレゴリー叩きに加わらなかつた。またゲーテ晩年の詩集である『西東詩集』などは、むしろアレゴリーの使用が顕著になったりする。さらに、ド・マンは、この象徴優位の時代にそれに頑なに抵抗した詩人ヘルダーリンの存在を強調している。とはいえ、時代の趨勢としては、アレゴリーに軽侮のまなざしを向け、象徴の積極性を顕揚する芸術観が十八世紀末から十九世紀の初期にかけてのドイツを席卷したのであった。

天才美学と体験芸術

ガダマーは、この動きが、芸術を、天才が自分固有の一つの体験をもとに何のためらいもなく、伝統や既存の因襲といったものに頼ることもなく、ほとんど無意識に作品を創造してゆく営みと見なす発想と結びついている、と指摘する。ここでは体験とそれに根差す芸術創造とのあいだに垣根はなく、個々の体験が、即、普遍的な意味を持つこととなる。ガダマーはこれを「体験芸術」と呼ぶ。「体験」(Erfahrung)という言葉自体はゲーテの時代よりも後にできた

概念であるが、要するにそれは、ひとりの傑出した個人が人生の中で得た個々の体験を作品に結晶させるのが芸術であり、他方、芸術を観賞するとは、その作品を通して、鑑賞者が創作者の体験を体験する、追体験することだ、という見地である。芸術との出会いもまた一つの特権的な体験としての地位を与えられる。そこには芸術家を中心にした同心円的な体験の構造があると言えよう。今日の日本語の語感からすれば、「体験」と言うよりも、むしろ「感動」と言えば分かりやすい。芸術は創作者がある感動を得て、それを作品に結晶させる、芸術を理解するというのは、その感動を共有することだ、というわけである。そして、考えてみれば、たとえば詩の観賞では、個々の詩の作法や形式に拘泥せずに、まずは詩に盛られた感動を掴みとり、その感動を共有しなくてはならない、その感動を解しえない者には芸術が分からない、云々といった議論は、おそらく明治期以降に日本に入ってきたドイツ起源の「体験芸術」のイデオロギーの、言わば残響であろう。

そして、ガダマーは、アレゴリー、要するに伝統的な表現の約束事を落としめる一方で、象徴、すなわち芸術家が

ひとつの現象の中にある普遍的な理念を直観的に読み取ることを顕揚する体験芸術とは、実はヨーロッパの長い芸術と文学の歴史の中では単にひとつのエピソードにすぎない、現代において、あのアレゴリーに対する象徴の優位が実は、体験芸術という非常に狭い芸術観の所産であったことが分かってしまえば、そもそもどうして両者がことさらに対立させられ、一方に対する他方の優位が説かれたか不思議なくらいだ、と述べている。

自然との照応

こういったガダマーの構図自体には、ド・マンも別に異義を唱えるわけではない。少なくともガダマーが扱う箇所に関しては、基本的にはだいたい同様の見取り図が描かれる。彼もまたガダマー同様、アレゴリーに代表される伝統的な修辞形態の退潮は、一時的な現象に過ぎない、そして象徴が優位を占めるかに見えるその時代にまたアレゴリーがそれに挑むかのように台頭してくる、或いは両者の対立が無効になるような言説が出てくると指摘する。ドイツ精神史に関して論じる箇所の中には、ガダマーの記述と重なる

ところもある。ただ、修辞の変遷の経緯を辿る具体的な検証を、ド・マンは、ワーズワースやルソーなどといった、ゲーテやドイツ・ロマン派よりも時代的に少し遡った、そしてドイツ語圏以外の作家たちの作品を手掛かりに行なっている。そして、ガダマーと基本的に異なるのが、ガダマーが、たとえばゲーテが自分の手法について反省している言葉や、理論家たちの直接の議論に依拠しているのに対して、ド・マンのほうは、ルソーやワーズワースたちの作品の分析を通して、彼ら自身の言説に反して、あるいは一般の通念、文学史に関する常識、通説に対して、それとは別の、さらに深い鉱脈を浮かび上がらせようとしている点である。ガダマーの手法を問題視する意図はないが、ガダマーが思想史を巧みに整理しようとするのに対し、ド・マンのほうは、そういった表面的な整理からこぼれ落ちるものを拾い出し、そこからむしろ意外な鉱脈をあぶりだそうとしている、と言えよう。

ド・マンが分析において注目するのは、自然、あるいは人間を取り囲む環境の描写である。これは、ド・マン自身に先立って以前からアメリカで行なわれてイギリス・ロマ

ン主義の研究の方向と大筋で一致する話であるというが、たとえば英文学でそのような風景描写が積極的に試みられるようになるのは象徴語法が優位を占めるのと軌を一にしているという。ロマン派の共通した傾向として、風景描写的な詩句から内向的、瞑想的な語りへ流れるように推移する、あるいは意味を風景に読み込むといった点が他の研究者たちの引用という形で指摘される。これは、そこでの自然描写が実は、作中人物なり作者なりの心情を映す、リブリゼントする、ということがその前提にある、と考えられている。ド・マンが引くウイムザットによれば、外面と内奥との合一は、言語化されて、精神と対象とをともに包摂する根源的な統一性 (fundamental unity) あるいは、「われわれの内と外に宿る一なる生命」の顕現となる。ただ、この統一性は、主体に隠されており、主体は、あくまで外なる自然に眼を向け、そこを出発点とする。そして、この自然の風景が象徴的な統合力の源泉だと考えられる。要するに主体と自然との一体性、両者の照応、コレスポネンセスという発想が、シンボル語法の台頭の原動力なのである。

連続と隔離

ここでガダマーとの差異を確認しておく必要がある。ガダマーは、アレゴリーを始めとしてそもそもレトリック、修辞法一般の価値が下がり、それに代わって象徴の優勢が生じたのは、体験芸術、天才美学の興隆と軌を一にする、要するに孤立し傑出した主体による芸術創造という思想が産み出した現象であると考えていた。これに対して、ド・マン、あるいは彼が比較的好意的に引用する研究者たちの場合、象徴語法は、主体と自然との根源的な一体感から生じた現象だ、という点に力点が置かれている。つまり、象徴の優勢は、ガダマーにとっては、天才の孤立、屹立と一体の現象であるのに対して、ポール・ド・マンにとって、それは、主体と自然との一体性、連続性という思想を基礎としたものなのである。

もちろん、ガダマーにとって、天才が突出しているといっても、それは自然から突出しているのではなくて、伝統、とりわけ言語的な伝統に束縛されない存在だという意味であるのに対して、ド・マンたちが象徴語法の台頭の背景に見て取るのは、主体と自然との連続性、類比という考

え方である。だから一方に主体の屹立の強調、もう一方は連続性の強調といっても、それぞれ対象が異なる。ガダマーは因襲や伝統から断絶した天才について語り、ド・マンは自然と一体となった主体について語っている。自然と歴史・精神とがしばしば対立させられる以上、ガダマーとド・マンの見解は互いに何ら対立するものではなく、力点が異なるものの、基本的にはむしろ同じことを言っているようにすら映るかもしれない。しかし、主体とそれを包みこむものとの関係という点に関するかぎり、彼らが象徴語法の台頭の背景に見て取るのは、やはり明らかに異なっている。そして、彼らが口裏を合わせたかのように、象徴の優位が実は文学や芸術の歴史の中での一つのエピソードにすぎず、やがてアレゴリーがあらためて復権してくるということを指摘する時、彼らはやはりそれぞれ基本的に異なつた視点から発言しているのである。

ガダマーにとって、アレゴリーとは言語的な伝統によって拘束された修辞形態にほかならない。したがって、文学や芸術、美学においてアレゴリーの重要性が再認識されてきていることをガダマーが強調するのは、芸術や創作行為

というものが、孤立し傑出した天才が自分の個別的な体験の中にひとつの普遍を直観しそれを作品へと昇華させてゆくことではなく、歴史的な伝統の重なりの中で初めて可能な営みであることを言わんがためである。実際、『真理と方法』では、その一節に「アレゴリーの復権」という表題が掲げられていても、具体的にどのような作品の中にアレゴリーが認められるといった議論は見あたらない。彼にとってはアレゴリーというのは、芸術の営みにおける伝統と規範による拘束を意味する以上のものではないのである。

これに対し、ド・マンにとって象徴的な語法が人間を包み込む自然と主体との連続性を想定することによって初めて成立するものであつてみれば、それに対立するアレゴリーとは、そういった内部と外部の連続性が信じられない、破綻することをその概念の内に含んでいる。これを、彼は、ルソウの、特に『新エロイズ』の分析を通して示唆する。ルソウに限らず、十八世紀フランス文学においても、英文学同様に、風景が人間の内面と呼応するものとして描かれるに至り、これが象徴的な修辞法の発展と軌を一にし、そこからロマン主義が成立してくる、と考えられている。も

つとも、そういった自己と自然との連続性は、実は、自然からその恒常性を借り受けて自己の安定や同一性の意識を得ようとする意図から来るのであり、それは、まさに自己、主体が自分にならない時間的安定性を外なる世界から借り受けるしかないという事実を示すものだ、と彼は見る。ド・マンによれば、『新エロイズ』では、たしかに一方で自己と自然との連続性、両者の共鳴と交歓を語る象徴的な言語も見て取れるものの、倫理的な葛藤、断念という契機を経た上で語られる自然は、実は自己とのあいだの連続性を主張しえず、むしろ一種のトポスとしての自然にすぎない、すなわちアレゴリーとしての自然なのだという。具体的には、たとえばいわゆる英国風の自然庭園の描写は、いかにも当時のフランス風の幾何学的な庭園から風景庭園へ、という趣味の変化に則って、自然の美を賛美しているかに見えるながら、そこでの描写のディテールは、中世の恋愛詩『薔薇物語』の庭園描写をなぞり、また明らかに『ロビンソン・クルーソー』を念頭に置いている。要するに、それは実際の自然描写ではなく、孤島のイメージや「愛欲の園」という既存の詩的トポスへの言及にほかならない。つまり

自然との連続性において成立する修辞ではなく、自然との交歓を断念した修辞、人間の言語の中にとどまっている修辞だ、ということになる。自然との合一と照応を説く象徴的な語法はたしかに魅力的で誘惑的であるのだが、それは所詮、自己欺瞞でしかない。その誘惑を断念する時に選択されるのがアレゴリカルな言語なのである。

要するにガダマーも、ド・マンも、象徴語法が主体と自然との間の直接的な共感において成立する修辞法であり、アレゴリーがそれに対して、伝統的な言語的規範によって成り立つ修辞法だと考えている点では同じである。しかしガダマーが、アレゴリーでもって、孤立した主体としての天才を伝統という懐に連れ戻すのに対して、ド・マンが、象徴が断念されたところに再びアレゴリーの修辞法が現われてくる、あるいは象徴であるかに見える修辞法も実はアレゴリーにほかならないと言うとき、彼は、自然の懐に抱かれたはずの詩人の営みが、実は人間の言語的な空間の中で執り行なわれ、けっして自然との暖かな交わりをかわすことのない、脆く危うい営みでしかないということ、そして自然と一体化することによって得られたかに見えた主体

の同一性も錯覚でしかなかったことを暴き立てようとしているのである。

自然に届かぬ言語

ド・マンによれば、象徴における自然と自己の一体性、あるいは自己が自然に包み込まれているという感情は、言わば全体と部分の関係であり、一種の同時性であり、むしろ空間的な関係にはかならない。これに対してアレゴリーでは、ひとつの記号は、必ず、それに先行する別の記号に言及し、言わばそれを反復しようとする。引用すれば、

象徴が同一性、ないしは同一化を要請するのに対して、アレゴリーはまず何よりも自らの起源との距離を示すものであり、その起源へのノスタルジーやそれと一体化しようという欲望を断念しつつ、この時間的な差異の空洞の中に自らの言語を確立しようとする。そうすることによって、アレゴリーは自己が、幻想にすぎない非自己との同一化をはかることを妨げるのであり、またこの非自己も、今や苦痛を伴いはするが、徹底し

て非自己として認識されるのである。^(註)

ド・マンにとっては、自己は単に自然と一体化しないのではなく、そもそも自己自身を含め何者とも一体化せず、同一化しない存在である。彼は、それを「本来的に時間的な運命 (authentically temporal destiny)」、「本来的に時間的な窮状 (authentically temporal predicament)」と呼んでいる。人間存在のそういった在り方を示すが、アレゴリーに他ならない。彼が、アレゴリーを「時間性の修辭法」と呼ぶのはそのためである。そして、アレゴリーと並んで、アイロニーもやはり、自己の非同一性を示すものとされる。アイロニーは、通常、卑小な自己の在り方に対してそれから距離を取り、言わば自己を眺めおろす有り方と見なされ、それによって自己の安定を図るものと考えられがちで、実際、ジャンケレヴィッチの『イロニー』(邦訳名『イロニーの精神』)は当初『イロニーあるいは良心の満足 (Dome conscience)』と題されていたが、ド・マンは、そのタイトルがよほどイロニーを込められたものでもないかぎり、とんでもない誤解だと断じている。彼にとっては、アイロニ

ーにおける「自己の分裂は、けっして自己回復を約束する安定的なプロセスではなく」、自己の非同一次性を徹底させるものにほかならない。引用すれば、

アイロニーの働きは、断じて有機的でない時間性が存在していることを開示している。というのも、アイロニーは、距離と差異を通してのみ自らの源泉に関わり、完結することも一つの全体となることをも許さないからである。アイロニーは、時間的な経験の流れを純然たる神秘化である過去と、非本来の内への退行に永久に悩まされ続ける未来とに分断する。アイロニーは、この非本来性を知ることができても、けっしてそれを克服することができない。ただ意識レベルを上げてゆくことで、それを言いかえ繰り返すことができるだけで、この認識を経験世界に適用することの不可能性から逃れることはできないのだ。

基本的には、アレゴリーもイロニーも、彼にとつては、人間が自己の根源や何か絶対的な存在と一体化することが

不可能であることを自覚することから生じる言語的態度と言えよう。この一節はすでに語彙のレベルでも、ハイデガーの『存在と時間』における時間性をめぐる議論の影響を色濃くにじませている。ここでイロニー固有のものとして語られる「距離と差異を通してのみ自らの源泉に関わり、完結することも一つの全体となることをも許さない」という特性は、ハイデガーでは、およそ時間性一般について言うであろう。『存在と時間』の中心的な主題のひとつは、現在の中に作用する既存性と将来の契機を暴きだし、西洋の形而上学が想定してきた直観による充実した純粹な現在の欺瞞をしりぞけ現在の中に時間性の運動を見て取ろうとすることだった。

一一 同一性と非同一次性

アレゴリーとしての詩

アレゴリーの復権をめぐるガダマーとド・マンの議論の志向の相違、しかし、この相違は単にアレゴリーの消長

に関する見解に限られるものではなかった。むしろ、それはふたりの思索の根本的な姿勢の相違なのであり、アレゴリー論はそれぞれの基本的な態度の違いを浮かび上がらせているにすぎない。今、そのことを彼らのアレゴリー論から離れて確認しておこう。

『真理と方法』の冒頭には、モットーとしてリルケの詩が置かれているが、この詩は、ガダマーがこの本に託した抱負を端的に示している。

お前が、自分で投げたものを捕まえている限り、すべては

ただ小器用と僅かな獲物にすぎない

突如お前が、永遠の競技仲間が

お前に、お前の中心に、

実にうまい弾みをつけて、

神の偉大なる橋渡しのあのアーチの一つを描いて、

投げかけるボールを捕まえる者となるとき、そのとき初めて、

捕まえることができるというのは、ひとつの能力なのだ、

お前の能力ならず、一つの世界の能力なのだ

Solang du Selbstgeworfenes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und laßlicher Gewinn--;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mitspielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekommenem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brückenbau:
erst dann ist Fangen-können ein Vermögen, --
nicht deines, einer Welt.⁽¹⁾

ガダマーがこの詩に読み取ろうとする趣旨は明快である。自分が個人として何事かをやっている限り、それは小さく非力な営みにすぎない。しかし、何らかの圧倒的な力とでも呼ぶべきものが自分を支えてくれていることを自覚し、個々の営みがそれに対する応答となったとき、個の小さな営みは大きな力や働きの一部として自在の動きとなる、というのだ。詩の中で個の営みが「投げる」と言い表わされているところに、ガダマーは、ハイデガールの「投企」を読み取っていると思われる。一見、自発的、能動的であ

るかに見える個による「投企」は、実は同時に「被投的投企」なのであり、所動性をその本質のうちに宿している。

ここで「永遠の競技仲間」と呼ばれているものは、個を包み込む伝統や言語的共同体と見なすことができよう。自分が無自覚なままにその中に在った所与の共同世界に覚醒し、それを背負い受けることを通して、個の営みは、そのまま個を超えた世界の営みに転じてゆくというわけである。この詩を、ガダマーは、個々の現存在が一個の運命として生起することが、同時に民族の共同体があらためて生起し生成することだと考える、ハイデガーの本来的歴史性の概念に典型的に見られるような議論の構造に重ね合わせているのである。

同様の読解は、パウル・ツェランの詩集『息の結晶』(一九六五年、二年後の一九六七年に『息のめぐらし』と改題)のひとつの詩についても試みられる。ガダマーは、ツェランのこの詩集に対してそこに収められた詩を逐一読み解くことを試みた『私は誰か、あなたは誰か』(一九七三年)を発表している。今、ツェランの一つの詩とそれについてのガダマーの解釈に注目しよう。詩にはツェランのほかの詩

の多くがそうであるように標題がない⁽¹⁾。

未来の北の川また川に

私の投げ入れるその網に、あなたは

おすおすと重みをかける、

石によって書かれた

影で

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft

werf ich das Netz aus, das du

zögernd beschwerst

mit von Steinen geschriebenen

Schatten

ガダマーは、これは漁師である「私」を「あなた」なる別の者が助けてくれている情景であると解釈する。詩が持つ暗いイメージについては、影ができるのは光があるからであって実はこの詩は、明るく鮮明なのだと言う。オットー・ペッゲラーが「死の風景」と評する「未来の北の川

また川に」という詩句のもつ索漠感とのずれも、それは日常を越えた場を指すのであって、網を投げるとは純粹な期待の行為であると、やや強引に読むことで解決される。

「私」は、通常の経験では何も期待できないところにあえて網を投げ掛けるのである。「あなたがおすおすと重くする」というのは、網が水中のほどよいところにとどまるように石を少しづつ載せていくのだという。このような漁法がはたしてあるのかについてガダマーは語っていない。「ためらいながら」というのは決して優柔不断だからではなく、「慎重に」という意味であり、ちょうどバランスの取れる瞬間を狙っているのだそうである。

ガダマーは、ここで人間存在が「投げる」と「重くする」という二つの契機の働きあいであることが詩われていると考える。「投げる」と「重くする」の間には緊張があり、しかもこの二つの働きあいがあるが唯一、漁獲を約束する統一的な行為なのである。石に書かれたものは解説される。要するに、漁の行為は、「投げる」と「重くする」の働きあいによって初めて、未来のものへの漠然たる開放性ではなくなり、かつて在ったもの、経験と幻滅によって書かれた

書物の中に保存されるという形で在ったもの、によって規定されると見る。

詩の中の「あなた」が何者なのかを、ガダマーは最終的にはオープンにしておくのだが、最も身近なあなた、最も遠いあなたかもしれない、ということでも神、超越的かあるいは「ここにもまたしろしめす神」としての内在的な神が暗示される。あるいは、「自分の確信に対して現実の限界を感じさせ得るようになった時には、この「あなた」は私自身に対する私かもしれない」とされている。いずれにせよ、この「あなた」は、ペッグラの言う「死」のような否定的なものとは見なされず、私を助けてくれる根源的な力のようなものと考えられている。その力が人間の行いを手助けするというのだ。

興味深いのは、ガダマーが続けて、ここで「私」が網を投げて何を行なっているのかといえは、それは詩を創る行為なのだとしている点である。言語的な伝統、財の中に深く網を投げてそこから獲物を取る、そうすることが従来のものを越える詩を産み出す、というわけである。その詩は単なる「私の詩」ではない、と言われる。ガダマーは明ら

かにここで、天才美学の創作観と異なり、詩は言語的な伝統の中で、すでに語られた言語を語りなおすことによつて、既にあるものを紡ぎなおすことによつて可能だとの見地を、ツェランの詩の中に読み込もうとしている。先のリルケの詩で言うなら、ここで生起するのは「小器用と僅かな獲物」でしかない「私の詩」ではなく「真の詩」である。解釈の中ではアレゴリーという言葉は一度も出てこないが、この詩そのものが、ガダマーから見れば、象徴に対するアレゴリーの優位を説くアレゴリーなのである。そうして詩人の行為は、実は人間全般について言えるという。こう語るとき、ガダマーは、明らかにハイデガーが繰り返し引用するヘルダーリンの「詩人として人間はこの地上に住まう」*dichterisch wohnet der Mensch auf der Erde* を念頭に置いている。いずれにせよ、ハイデガーの歴史性の概念の影響は見まがうべくもない。特に詩の中の「投げる」は、ハイデガーの「投企」と全面的に重ねられている。そして、「投企」が「被投性」から切り離しえないように、「投げる」には「重くする」ことによつてのみ漁獲が約束される。ガダマーにとつて「重くする」とは、既在性を背負い受け伝

統に棹差すことにほかならない。

いずれにせよ、ガダマーがアレゴリーの権利回復を説くとき、その議論はハイデガーの歴史性の概念に触発されたものであることを、このツェランの詩についてのガダマーの解釈は明確に示している。ガダマーはこの詩の解釈に大変自信を持つており、『息の結晶』を解釈をした本には *Wahrlich und wer bist Du* という表題が冠されているが、この表題はこの数行の詩の解釈の部分から取られている。言わば未来の北に向かつて網を投げかける「私」の網に重みと支えを与えるものが、「あなた」という暖かな伴侶、伝統だということであるらしい。ただ、率直に言つて、ガダマーのこの詩の解釈はやはり見当違いであろう。これがウクライナの強制収容所で両親を失い肉親や数百万のユダヤ人同胞の虐殺の後に生き残った詩人の詩であることは、ガダマーの解釈には全く影を落としていない。ガダマーの解釈はあまりに幸福であり「肯定的」である。彼の読解は「死はドイツからやってきた名人だ」という繰り返しで知られる詩人には向かない読み方なのだ。

それではこの詩は、いったい何を語るものなのか。ツ

エランの詩は、何か特定の体験に根差した状況詩的な性格が強いというのはいさば指摘されることであり、実際、ラクーーラバルトが、これまでなされた中で最もすぐれたツェラン解釈だとする、「エデン」と題されたペーター・ソンデイのツェラン論でも、ツェランのひとつの詩が、ある年末のツェランのベルリン滞在中の様々の具体的な出来事を織り込んだものであることが明らかにされている。当然、目下、われわれが取り上げているこの詩にも、様々の事柄や体験が結晶しているのかもしれない。そうなると、この詩の成立状況について具体的な知識や情報のない筆者には、自分の印象を述べる以上のことはできない。ただ、詩の成立にまつわる具体的な事実が知られていなくとも、北、石、影といった、寒々とした不吉なイメージがこの詩に付きまとっているのは確かで、やはりどう考えてもこれは明るい詩ではない。

水中に投げ入れられる網ということで、ひとつの可能性として連想されるのは、イエスが自分の弟子たちとなるガリラヤ湖の漁師たちに向かって「人間をすなだる漁師となれ」(『マタイ伝』四章十九節)と言ったことである。石に

よって書かれた影たち、というのは、死者たち、追悼の石碑に刻まれた死者たちのことを言っているのではないか。人間をすくい上げるべく投げ入れる網によるやくかかるとは、石に追悼の思いが刻まれた死者だ、ということではないか。もちろん、そう言ったからとて、個々の語句が正確に何を指すのか解明されたということになるわけではないが、いずれにせよガダマーのように、詩全体を伝統への信頼という方向に収斂させるのには賛同しかねる。

欺瞞としての和解

ガダマーがアレゴリーの復権を唱えるとき、そこには自分を支えてくれている言語的共同体や伝統への覚醒、それとの一体化、和解という弁証法的なモデルが基礎にあつた。アレゴリーの復権は、彼にとつて言わばそのモデルの指標にすぎない。逆に、ポール・ド・マンの基本的な志向とは、そういった弁証法的な同一化、一体化を虚偽として暴き立てることにある。たとえば論集『ロマン主義の修辭学』の中に収められた「美的形式化、クライストの人形劇場について」と題する一文がそのことを端的に示している。

標題から分かるように、これはクライストの有名な短編『人形劇場について』（一八一〇年）を扱ったものである。クライストのこの短編は、全体としては語り手がひとりのダンサーの話の話を聞くという体裁を取りながら、三つの独立したエピソードによって構成されている。ダンサーは自分の優美さを保つために人形劇の動きを観察するようにしている、それは操り人形がひとは自分のことをどう見ているかということに無頓着であり素朴で優美であるからだ、さらに美少年が自分の姿が優美であることを知って、あえて人に対して優美なポーズをとろうとした途端その優美さを失ってしまう、という話が続く。少年は、浴場で切り傷を負い、顔をしかめてかかんだところ、そこにあつた鏡に映る自分の姿に見とれ、その姿勢が、有名な美少年の像に似ていることに気がついたのだった。最後に、フェンシングの名手である熊をどうしても打ち負かすことができなかつた、という体験談が語られる。熊のエピソードについては著者自身の解説が伴わないが、おそらく熊も直向きで他者の評価を自分の中に持ち込まないから、巧みで優美な動きができるのだ、と考えられているらしい。これら三つのエ

ピソードのあと、「私たちは、無垢の状態に立ち戻るためには今一度、知恵の木の実を食べなくてはいけないのではありませんか」という語り手の問いかけに、ダンサーが「もちろんです、それが世界史の最終章なのです」と答えることによってこの短編は終わる。

この短編を読む者は、それが、人間が優美であるのは他者のまなざしで自分を見ることを知らない無垢な状態にいる限りにおいてであり、ひとたび反省的な視点を身につけるとその優美さは失われる、これを回復するのは知と反省を失うことではなく、むしろそれを徹底する、そうすることによって優美が擬似的な形で復元されてゆく、そういうことを語っていると、つい考えてしまう。いわばヘーゲルの弁証法をかなり単純化した形でなぞっていると解釈する。ところが、ド・マンは、実はそうではない、これは弁証法、つまり自己意識の芽生えによって生じた共同体や全体との対立や軋轢を、知と意識の水準をさらに高めることによって乗り越え、逆に共同体と最終的に和解してゆくという幸福な筋書きを嘲笑しているのだ、と考える。操り人形は、自分が優美であるかどうかは無頓着だ、

だから優美だ、あるいは熊は自分を他者の目で見ないから優美なのだ、といった話は、一見もつともらしく聞こえるが、考えてみれば、操り人形の動きというのは非常にぎこちない、熊の動きも少なくとも人間の目から見ると優美というのとは程遠い、むしろ一般に人が熊のようだとと言われるとき、その人の動きはのっそりしている。風呂場で怪我をして顔をしかめる少年の姿が優美であろうはずはない。そもそも自己分裂をきたした人間がふたたび調和的世界に帰りつくとか、個人が共同体と最終的に和解するなどというのは、およそクライストの小説世界にそぐわない。『チリの地震』（二八〇七年）も、許されぬ恋の結果、子供を持った若いふたりが地震の恐怖の経験を通じて人々と和解したかに見えた瞬間、子供もろとも無残に殺されるという結末を迎える。いずれにせよ、クライストの『人形劇場について』の解釈は、自己が自らを包み込む共同体や社会と最終的に和解するというモデルに対してド・マンが強い違和感を抱いていたことを窺わせる。

歴史と時間の齟齬

すでに語られた他者の言語をあらためて紡ぎ直しつつ自らの表現を紡ぎだしていくこと、そこにアレゴリーの本質を見るなら、その復権は、ガダマーにとって、言語的伝統への幸福な回帰を意味し、他方、ド・マンにとって、それは、書くという営みがシニフィエとしての自然との照応や直接的な融合に届くことなく、ただ、すでに語られた言語の世界の中をむなしくさまよい続けるよりほかないという認識を意味する。われわれは先に、ふたりのそれぞれの議論がともに、ハイデガーの時間性や歴史性に関する考察を踏まえたものであると述べた。彼らのアレゴリー論の力点の相違は、おそらく時間と歴史に関するハイデガーの思索そのものの中に互いに異質な方向性が含まれていることを暗示するものだ、とわれわれは考える。

『存在と時間』の中では時間性と歴史性に関する議論は、刊行された部分では終わりのほうに位置する、第一編第二編「現存在と時間性」中の第五章「時間性と歴史性」で行なわれる。まず現存在の構造として時間性が根源的な時間として引き出された後、その具体化として歴史性、根源的な歴史生起ということが語られ、一見したところ時

間と歴史とについて等質の議論が行なわれているかのよう
な印象を受ける。少なくとも『存在と時間』の叙述の運び
や記述の枠組みでは、両者のあいだに根本的な相違はない。
ところが、その中で個々の議論は実際にはかなり性格が
異なっている。筆者の解釈では、歴史性をめぐる議論は、
元来、哲学の古典的なテクストを解釈することが自分にと
ってどのような意味を持つのかといった問題関心から出て
きているのに対して、時間性のほうは日々の現存在の営み
の構造の現象に即した分析を本旨としている。確かに、こ
の今の個々の営みはそれだけで独立したものではなく、以
前からの連関や以後への見込み、見通しを抜きにしては成
立しないということは、双方について似た意味では語られ
る。しかし、時間性に関連しては、個別の営みが様々な文
脈に依存して初めて可能であるという議論があくまでニュ
ートラルなものであるのに対して、本来的な歴史性になる
と、現存在が、自らのいる場や境遇を、まさに自分がそこ
にいる場として見定めながら、そこに自分に課せられた使
命を読み取り自らも一個の運命として生起する、そして、
それに呼応する形でその場が民族共同体として生起すると

いう実に熱い情熱的な筋書きが用意されている。両者は、
元来、別々の連関で構想されながら、『存在と時間』とし
て一冊の書物に編まれた際に接合されたのではないかと考
えられる。こと本来的な時間性については、形式的に整理
されなくても、具体的に納得することが難しい。実際は、本
来性というのは、歴史という広がりをもたないと語りえな
いのである。

しかし、そういった本来的な歴史性、根源的な歴史の生
起とは、現存在が、その都度投げ入れられている、歴史の
な連関の中の潜在的な力を想起し、それを遺産として背負
い受け、それと言わば一体となることである。一個の運命
となるとは、選択したその遺産を自らの身上としてそれと
同一化することである。見方を変えれば、それは既存の伝
統という文脈に主体が回収されてゆくことを意味する。た
しかに、実は、そういった既存の文脈はそれ自体として、
最初から既存の文脈として在るのでなく、それを背負い受
けようという意志が発動される中で、初めて、歴史の文脈
として立ち現われ、生成してくる面がある。筆者のハイデ
ガー理解は、近年、とみにこの決断主義的なほうに傾きつ

つある。もつとも、ガダマーのハイデガー理解ではそういった決断主義的な側面が取りあげらることはまずない。むしろ、ガダマーはハイデガーの歴史性の議論に、既存の文脈を反復し背負い受けるという面を比較的素直に読み取り、継承している。アレゴリーの復権をめぐるガダマーの議論はこのような文脈から発想されている。

その一方で、ハイデガーの時間論には、絶対的な現在が不可能であることを強調するという面もある。現在のなかで忍びよる既存性、将来の契機。それは現存在が何か絶対的なものと一体感を感じ取ることを許さない。瞬間というものも、けつして時間の世界から不滅不動の永遠世界への超越、脱出を意味しない。そこでは常に、歴史のなかの同一性を不可能にしてしまう契機が作用している。成立したかに見える同一性も実は錯覚か、あるいは、ごく限定されたものでしかない可能性を残している。ハイデガーがしきりに、現存在の開示性の契機として「理解」を強調し、それを伝統的な西洋の形而上学における直観の特権的な優位と対置しているのは、この理解がまさに純粋な現在ではなく、時間性の構造をもっているからである。ただ、『存在と時

間』の中では、時間性そのものを正面から扱う第二編「現存在と時間性」中の第五章「時間性と歴史性」が、あまりにも本来的な歴史性に傾斜しており、時間性のこういった側面は影を潜める。こういった側面、いわば時間性における非在の契機は、『存在と時間』の中では、むしろ『存在と時間』の既刊部分全体の中の様々の文脈において断片的に顔を覗かせる。そして、こちらの方向でハイデガーを継承したのがデリダやド・マンと言えるだろう。

どちらが正しいというのではない。ハイデガーには、やはりガダマー的な読みを許容する、あるいは求める面があるのも事実である。歴史の中の自己同一性の確保といったことがハイデガーの関心の全く外にあったとは考えられない。現存在が一個の運命と化すことで民族の共同体が立ち上ってくるというのは非常に魅力的であると同時に、実に危うい側面も兼ね備えている。熱いこのハイデガーにおける本来的な歴史性の議論を、あまり熱くならずに受け容れたのが、ガダマーのアレゴリーの復権をめぐる語りであり、その熱い議論を冷やかに見つめ、ハイデガーの歴史性の後ろに隠されたうら寒い時間性に身をさらすことを選ん

だが、ド・マンのアレゴリー論なのである。

註

(一) Benjamin, Walter: *Ursprung deutscher Trauerspiele*, 1928. (in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I-1*, 1974 Frankfurt a.M.). 邦訳、ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』川村二郎、三城満禎訳、法政大学出版局、一九七五年、『同』浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、上・下、一九九九年。

(二) Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode — Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975, S. 66ff. (*Gesammelte Schriften* Bd. 1, 1986, S. 76ff.). 邦訳、ハンス・ゲオルク・ガダマー『真理と方法——哲学的解釈学の要綱』(三分冊中) 饒田収ほか訳、法政大学出版局、一九八六年、一〇〇ページ以下。

(三) de Man, Paul: *The Rhetoric of Temporality, in: Blindness and Insight*, 1983 The University of Minnesota. 邦訳は「時間性の修辭学」1・2、保坂嘉恵美訳『批評空間』第1号(一九九二年)第2号(一九九二年)、福武書店。

(四) Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Band XIII, *Naturwissenschaftliche Schriften 1*, München 1981, S. 520. 邦訳、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論——教示篇・論争篇』工作社、一九九九年、三一八ページ。

(五) de Man, Paul: *ibid.*, p. 207. 保坂訳、『批評空間』第1号、一二四ページ。

(六) *Ibid.*, p. 222. 保坂訳、『批評空間』第2号、一〇九ページ。なお、この箇所については、原文に含まれるハイデガーへのアリュージョン等を明確にするために、保坂訳を参考に新たに訳文を作成した。

(七) この詩は、リルケがおそらく一九一五年に創作したもの。Rilke, *Rainer Maria: Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, S. 132. 邦訳は、たとえば『リルケ全集』(河出書房新社)の第四巻「詩集IV(一九〇一年)の「完成詩」(一九〇六—一九二六年)、小松原千里、内藤道雄、塚越敏、小林栄三郎訳の中などにある(同巻、一六二—一六三ページ)。なお、本稿では、ガダマーの引用意図を明確にするために直訳に近い形で新たに訳出した。

(八) Gadamer, Hans-Georg: *Wer bin Ich und wer bist Du? — Kommentar zu Celans „Atemkristall“*, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, S. 34ff.

(九) この詩句そのものを正面から取り上げたものとしては、ハイデガーが一九五一年十月、ビューラー・ヘーエで行なった「詩人として人間はこの地上に住まう」がある(『講演と論文集』に収録)。また、『ヘルダーリンの詩の解明』に収められている「回想」の中でも、何度かこの詩句について言及されている。

(一〇) de Man, Paul: *Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater*, in: *The Rhetoric of Romanticism*, 1984 Columbia University Press, pp. 263-290.

Zur Rehabilitierung der Allegorie — Gadamer und Paul de Man —

Tamaki TAKADA

Die Allegorie, die früher einmal mit ihrer intellektuellen Eigenschaft als wesentliche Komponente der Kunst gegolten hatte, verlor bekanntlich etwa seit der Romantik ihr Ansehen und wurde durch das Symbol abgelöst, das sich im Gegensatz zur Allegorie durch seine intuitiv einleuchtende Beschaffenheit auszeichnet. Die Allegorie erfährt aber im 20. Jahrhundert eine Rehabilitierung, vor allem durch Walter Benjamin mit seinen Untersuchungen über Trauerspiele des deutschen Barocks, später aber auch durch Hans-Georg Gadamer und Paul de Man.

Ein Vergleich von den Ausführungen, die die letzten beiden zum Thema der Rehabilitierung der Allegorie gegeben haben, zeigt zwar eine gewisse Ähnlichkeit, vor allem hinsichtlich ihrer Beschreibungen, wie im Verlauf der Entwicklung der Ästhetik Allegorie degradiert wurde und Symbol in den Vordergrund trat. Zwischen ihnen klafft jedoch unverkennbar auch eine tiefgreifende Kluft: für Gadamer ist die Allegorie nichts als eine Rhetorik, die nur auf der Basis einer Kontinuität möglich ist, in der sich ein Künstler, ein Dichter mit der Überlieferung eingebettet findet. Im Unterschied zum Symbolbegriff, der das Kunstwerk als Erzeugnis eines von allen Bindungen abgelösten schöpferischen Genies annimmt, bezieht sich eine Allegorie immer auf die sprachlichen Äußerungen, die schon einmal von anderen getan wurden. Insofern bedeutet die Rehabilitierung der Allegorie für Gadamer nichts mehr als die Anerkennung, dass ein Künstler oder ein einzelner Mensch nur von den Überlieferungen getragen schöpferisch wirken kann. Die wechselvolle Geschichte von Auf- und Abstieg des Symbolischen, Hinfall und Wiederherstellung des Allegorischen ist im Grunde gerade eine allegorische Darstellung der Schicksale, die dem modernen Subjekt in seinem dialektischen Bildungsprozess widerfahren, das sich doch schließlich in den warmen Schoss der Überlieferung und sprachlichen Gemeinschaft zurückfindet. Ganz anders steht es mit de Man. Er betont die Hartnäckigkeit, mit der sich die Allegorie in den Zeiten des aufblühenden Symbolischen behauptete und gegen diese neue Tendenz sträubte. Wenn die Romantik, nicht erst die deutsche, sondern früher schon auch die englische und die französische gerade mit symbolischen Beschreibungen der Natur die innere Seite der Personen oder des Dichters zum Ausdruck zu bringen versuchte, so setzte dieses Verfahren eine Verwandtschaft, eine „Korrespondenz“ zwischen Natur und Selbst voraus. Die Natur, die in der symbolischen Darstellung dem Subjekt die Beständigkeit zu verleihen scheint, zeigt eher umgekehrt, wie es am Ende unbeständig und zerbrechlich bleibt. Außerdem enthüllt sich eine symbolische Beschreibung der Natur bei einer genauen Überprüfung als keine direkte Darstellung von ihr, sie ist nichts als eine Wiederholung dessen, was man einmal über die Natur geschrieben hat. Hier besteht also zwischen Natur und Seele keine Korrespondenz.

Die Rede gelangt nicht in die warme Natur, sie kann dem Verhängnis nicht entfliehen, ziellos im leeren Raum der menschlichen Sprache umherzuirren. Sie ist bestimmt, allegorisch zu bleiben.

Gadamer findet also in der Rehabilitierung der Allegorie eine segensreiche Rückkehr des Subjekts in die Überlieferung und seine Versöhnung mit ihr. Für den Mann bedeutet die Allegorie eher eine Resignation, den Verzicht des Subjekts, sich mit seinem Ursprung, mit etwas Absolutem identisch zu finden. Interessanterweise holen die beiden den entscheidenden Ansporn zu ihren Gedanken von Heideggers Zeit- und Geschichtslehre. Ihre Allegorieauffassungen, die in ihren Richtungen krass auseinandergehen, deuten vielleicht auf eine untilgbare Diskrepanz, die sich schon in Heideggers Zeit- und Geschichtsverständnis versteckt.