

現象の弁証法

—— ワイルド、ヘーゲル、ポストロマン主義

中山 徹

ポール・ド・マン (Paul de Man) は、ハーヴァード大学のジュニア・フェロウであった時期 (1952-1959年) に執筆された博士論文のなかで、ヘーゲルの『精神現象学』をロマン主義の「哲学的集大成」と呼び、その「序論 Einleitung」にある次の一節をマラルメの「イジチュール」に対する「最良のコメント」として引用している。「自然な生に閉じ込められたものは、その現にあるがままの存在を超えてゆく力をみずからのなかにもたない。しかしそれは別の力によってその存在を超えてゆくように駆り立てられる。それ [自然な生に閉じ込められた生] を引き裂き外部へと向かわせる運動は死である」(Hegel 51)¹。五〇年代の博士論文から六〇年代終わりのガウス・セミナーまでの時期のド・マンは、この脱自然としての「死」を契機とした意識の自己認識の運動こそロマン主義のもたらしたものであると考えていた²。「ロマン主義の遺産」とオスカー・ワイルドの関係について考えるとき、われわれはこのド・マンの洞察に応答せざるをえない。なぜならワイルドもまた、みずからの芸術論・批評論の根底に、ヘーゲル哲学およびそれと密接にかかわる脱自然あるいは反自然の運動を置いていたからである。

ワイルドにとって芸術批評はヘーゲル哲学の実践そのものであった。“The Truth of Masks”の末尾ではこう言われている。「芸術における〈真理〉は、それと矛盾するものをも真とする真理である。プラトンのイデア論が芸術批評において、また芸術批評を通じてはじめて理解可能となるのと同様に、ヘーゲルの記述した対立物 (contraries) のシステムは、芸術批評において、

また芸術批評を通じてはじめて認識可能となる。形而上学における真理は仮面の真理である」(1173)。ワイルドは、プラトンのイデア論とヘーゲルの「対立物のシステム」(真理と仮面のような対立関係にある二項が弁証法的に総合される過程)とを、芸術批評を媒介にしてアナログカルに結びつけている。われわれはこれをどのように理解すればよいのか。

この一節に対する最良の注釈は、ほかならぬ『精神現象学』の「力と悟性——現象と超感覚的世界」の章から得られるだろう。ヘーゲルはイデアすなわち「超感覚的なもの」を次のようにとらえていた。「それはそれを媒介している現象の世界に由来する。言い換えれば、現象はその[超感覚的なものの]本質=実在 essence であり、実際にはそれ[超感覚的なもの]を満たすものである。超感覚的なものは感覚的なものであり、それが真にあるがままに措定された知覚されたものである。が、感覚的なものと知覚されたものの真理は、現象であることである。それゆえに、超感覚的なものとは現象としての現象 *appearance qua appearance* である」(Hegel 89 [強調は原文])。ここには一組の「対立物」、超感覚的なもの／感覚的なものがあり、両者は弁証法的に総合されている。「超感覚的なもの」つまりイデアは「感覚的なもの」つまり現象でもある、というふうに。言い換えれば、もっとも純粋な現象、「現象としての現象」は逆説的にその対立物、イデアと一致するのである³。ワイルドの考える「芸術批評」が作動させるのは、メビウスの帯を思わせるこの弁証法にほかならない。

ヘーゲルの議論は難解にみえるが、ひとまず次のように理解できるだろう。超感覚的なものと現象とのあいだにはギャップがある。だが、超感覚的なものは現象(感覚的なもの)の彼方にあるのではない。むしろ超感覚的なものとは、このギャップそのものであり、そうしたものとして現象に内在している(「現象は超感覚的なもの本質=実在である」)。それは現象の内部で現象に対立するものとして、つまり現象とは言えない現象として、現れるのである。現象は定義上つねに何かの現象である。現象でありつつこの定義に反する現象があるとすれば、それは何も表していない現象、言い換えれば、無を表している現象ということになる。この純粋な現象、それがすなわち「現象としての現象」である。

ここで、この議論の理解に役立つと思われる有名な寓話、ジャック・ラ

カンがプラトンのアイデアを説明する際に用いた寓話 (Lacan 111-2) を参照しよう。前五世紀のギリシアの高名な二人の画家、ゼウキシスとパラシオスが勝負をした。ゼウキシスは葡萄の絵を描いた。それは鳥が寄ってきてつばもうとするほど写実的な絵であった。だが、勝ったのはパラシオスのほうであった。彼は壁の上に覆い(ヴェール)を描いた。それはあまりに本物らしかったので、ゼウキシスは彼のほうを向いてこう言った。「さあ、見せてくれたまえ、きみがこの向こう側に描いたものを」。ワイルドがこの場にいたら、彼もパラシオスに軍配をあげただろう。なにしろワイルドは写実主義をしりぞけ仮面を擁護したひとなのだから。

ゼウキシスの絵はたんなる現象(見かけ appearance)である。それは葡萄という物を現れさせるだけである。パラシオスの絵はそうではない。それは確かに覆いを描いているが、物としての覆いを現象させることに力点があるのではない。それは何も現象させていない。より正確に言えば、無としての何か、無としての超感性的なものを現象させているのである。なぜパラシオスの絵は眼に見えるものの「向こう側」を喚起できたのか。彼が、その裏に何も隠していないヴェール、すなわちヴェールとしてのヴェールを描いたからである。そう、この絵はちょうどワイルドの言う「秘密なきスフィンクス」のようなものなのである。

同じ論理は *The Picture of Dorian Gray* にも見出せる。一般的には、ひとつの外見(見かけ)と内面(本質)は対立するがそのうえで外見が内面を映す、と考えられている(この小説のなかでもこのことがある種の常識として語られている)。だが、ヘーゲルにとっては、本質は顔(見かけ)には現れない。本質は顔を描いた肖像画、つまり(パラシオスの覆いのような)見かけの見かけに現れるのである。ヘーゲルは『美学講義』のなかで、一枚の肖像画は「実際の個人よりもその個人自体に近い」(Žižek 387から引用)と言っている。肖像画はモデル本人よりも本人らしいのである。そうなるのは、肖像画という「見かけの見かけ」を通じて個人のアイデアが出来るからである。だからドリアンが顔ではなくその肖像画に現れるのは、ヘーゲル的視点から言えば当然なのである。

このことをふまえれば、この小説の第九章で提示される、次のようなある種の二律背反も解決されるだろう。バジルが、芸術は抽象的であり、形

と色が告げるのは形と色だけであるというテーゼを発するとすれば、ドリアンはそのアンチテーゼを提示する。肖像画には致命的なところ、それ固有の生命があるのだ、と。では、この二律背反が解決されるとすれば、それはいかにしてか。この二律背反を前にしたとき、われわれはどちらのテーゼが正しいのかを決める必要はない。なぜなら、どちらも正しいからである。絵は純粋な形と色つまり「現象としての現象」であるからこそ、外見の再現には収まらない固有の生命、アイデアの現れをおびるのである。

重要なのは、この現象の弁証法的論理がワイルドの考える「芸術批評」の原理として機能していることである。それをもっとも明確に示しているのは、吉田健一をして「近代文学で批評家に出来る仕事の一つの型を最も見事な言葉で描いている」(35)と言わしめた、“The Critic as Artist”の次の一節である(訳文は吉田35-6頁に拠る)。

勿論、批評家の創造的な作品は、彼を最初に創造に駆った作品に或る程度は似ているに違いない。しかしその類似は〈自然〉と、人体、あるいは風景を扱った画家の作品との間に認められるようなものよりも、むしろ〈自然〉と装飾的な芸術家の作品の間に見出される種類のものに近いのだ。ちょうど、花などはどこにも咲いていないペルシャの絨毯に、線や形では表されていないチュウリップや薔薇の花が咲き誇ってその美しさが我々の眼を奪い[...]あるいはまた、孔雀などいないのに、ラヴェンのあの驚嘆すべき教会堂の穹窿天井が孔雀の色の金色と緑と紺碧に豪華に彩られているのと同様に、批評家は彼が批評している作品を決して模倣的ではなく、かえって少しでも似ていることを避けるところに魅力があると言える風に再現して、そうすることによって〈美〉というものの意味だけでなく、その不可解きまでを我々に提示し、この方法で凡ての芸術を文学に変換して、芸術の統一を一挙にして解決しているのだ。(1129)

ここでは「装飾芸術」の原理と批評の原理がアナロジーによって結ばれているが、それは両者が同じ逆説を作動させているからである。まず芸術家・批評家を「創造に駆った」要素が存在する(芸術の場合はある花、批評

の場合はある作品)。だが、その創造はその要素をけっして「模倣」しないし、その必要もない。「批評家自身の新しい作品は必ずしも批評対象と明白な類似性をもつ必要はない」(1128)。しかしながら驚くべきことに、この創造はこの非模倣性にもかかわらず——あるいは、この非模倣性ゆえに——その要素(花、作品)を「再現」するのである。

この逆説はなぜ成り立つのか。この問いに答えるにはやはり「現象としての現象」の論理に依拠するしかない。スラヴォイ・ジジェクがドゥルーヴァー・ヴァーチュアルズの言う「純粋差異」(これは「潜在的な差異」と言い換えてもよい)を説明する際に語った興味深い経験を参照しよう(Žižek 617)。Billy Bathgate という、E. L. Doctorow の同名小説を原作とする映画をみたジジェクは、それを失敗作だと思う。そして原作はもっとすばらしいにちがいないと考える。そこで彼は原作を読んでみる。そして気づく。それは映画版よりもなおひどい、と。映画版は原作を、ワイルド的に言えば「模倣的ではなく再現」した。その結果そこにはいわば第二の原作、原作よりも出来の良いい原作が純粋にヴァーチュアルな要素として出来したのである。映画版は定義上、原作を模倣するから映画版であるが、ここでの映画版は、原作を模倣していない純粋な映画版(いわば翻案としての翻案)である。そして第二のヴァーチュアルな原作は、原作よりも原作らしい、いわばアイデアとしての原作に相当する。

同じことはペルシャ絨毯にも、批評にも言える。それらは自然の花や原作をあえて模倣しないことで——つまり所与の指示対象や起源から切り離されることで——いわば純粋な装飾、純粋な批評となる、つまり現象としての現象となる。そしてそれゆえに、感性的にはとらえられないもの、自然の花や原作のアイデアを「再現」できるのである。ワイルドがこの非模倣的「再現」によって単なる花や作品ではなく、その「美の意味」およびその美の「不可解さ」が提示されると言うのは、この意味においてである。「美の意味」すなわちアイデアは、純粋な現象に先行するのではない。それはその現象のあとで遡及的に生み出されるのである。この意味で現象はまさにヘーゲルが言ったようにアイデアの「本質=実在」である。

ワイルドは形式について語るときも基本的にこの遡及性の論理に従っている。形式とは通常、内容あつての形式だが、彼の言う形式は内容をとも

なわない形式、形式としての形式である。そして内容(感情、思考)はあくまでこの空虚で純粋な形式のあとで出来るのである。「真の芸術家は感情から形式へと進むのではなく、形式から思考・熱情へと進む。単なる形式が示しているのは、いずれその形式を満たし知的かつ感情的に完璧なものにする何かである」(Wilde, “The Critic as Artist” 1148)。

ロマン主義とワイルドとの関係について考えるとき無視できないのは、フランク・カーモードの *Romantic Image* (1957) である。カーモードはロマン主義と象徴主義、モダニズムとのあいだに連続性を見出していた。その連続性を示す重要な特徴の一つは、イメージにおける形式と内容の照応一致である。カーモードによれば、ロマン主義的イメージにおいて形式と内容、記号と意味は、ダンサーとダンスのように一体化している。「形式と内容は完全に重なり合い切り離せない。分離可能な意味などそのかけらもない。〈芸術〉においてはダンスの場合と同様に「身体はたましいである」。こうした言葉においてワイルドは、二〇世紀に資する一九世紀の神髄を凝縮している」(Kermode 56)。

しかし、ワイルドをカーモード的なイメージ論に取り込むことはできない。第一に、ワイルドのいう形式は、内容と対になった形式ではない。それは内容なき形式、形式としての形式なのである。第二に、カーモードにおいては、この純粋形式が遡及的に内容を生み出すという時間性がまったく考慮されていない。ワイルド自身が言うように「生のあらゆる領域において〈形式〉は物事のはじまり」(Wilde, “The Critic as Artist” 1148 [強調は引用者による]) である。カーモードがこの部分を省略したことの意味は大きい。彼はそれによって、ワイルドの芸術批評の原理そのものを抑圧したと言ってよい。

ワイルドとの関連で参照されるべきロマン主義論は、カーモードのそれではなく、むしろそれに対する批判として出てきたポール・ド・マンの批評である。そのポイントのうち、われわれにとって重要なのは次の二点である。第一に、ド・マンにおいては、意識と自然の合一という、(旧来の)ロマン主義論の紋切り型とも言える問題系が否定されている。ド・マンにとっては、この否定性、ヘーゲルの言う意味での「死」こそがロマン派の

本質的な特徴であった⁴。例えば *Romanticism and Contemporary Criticism* 所収のワーズワス論においてド・マンはこう主張している。ワーズワスにおいて「アナロジー[精神と自然との類似関係]の感覚を失うことと死という運命を経験することとは、かたく結ばれて」おり、それは「意識がアナロジーの世界に想定された安定性から不安定な世界へと成長することの前兆である」(143)。第二に、この自然からの断絶は単なる意識の自律性ではなく、意識の自己関係的な運動(自己意識)をもたらす。ロマン派の「意識」とは、自然に対する意識というより、意識を「観察する」意識、意識に対する意識なのである。ド・マンがヘルダーリンの「ライン Der Rhein」という詩のなかに見出した「帰還」の動き、意識が自然との合一という欲望を棄て自己(つまり意識)へと回帰する運動は、その最たる例である(De Man, “Hölderlin and the Romantic Tradition” を参照)。

この二点をふまえたとき、ワイルドはまるでド・マンの先行者のようにみえてこないだろうか。というのも、ワイルドは例えば英国のロマン派ワーズワスを、ド・マンと同様の観点から評価していたからである。“The Decay of Lying”ではワーズワスはこう評価されている。「〈自然〉を、自己意識の文化と対立する、自然のままの単純な本能という意味でとるなら、その影響下で生み出された作品は、つねに古風で古臭く時代遅れである。ワーズワスは湖水地方に行ったが、湖をうたう詩人ではなかった。彼の名作が生まれたのは、彼が〈自然〉ではなく詩に回帰したときである」(1078)。“The Critic as Artist”において言われるように、ワーズワスの「名作」も含むであろう「想像力に富むすぐれた作品は、どれも自己意識的で意図的なもの」(1118)なのである。しかしながら、われわれはワイルドとド・マンとの相同性だけでなく、両者の差異も認識しなければならない。

ロマン主義はしばしば疎外論的な枠組み(自然、社会、本来的な自己……からの疎外)のなかで語られる。その際ロマン主義的な反抗は、自然回帰であれ革命であれ、何らかの疎外状況の克服とみなされる(ルソーがロマン主義の起源とみなされるのはこのためである)。だが、ド・マンはここにロマン主義の本質を求めなかった。彼はむしろ、こうした直接的な疎外克服を断念することにロマン主義の本質を見出したのである(ゆえに彼にとってロマン主義の本質は逆説的ではあるがポストロマン主義にある)。

とはいえ、それによって疎外の問題が放棄されたわけではない。逆である。直接的な克服を断念するからこそ、それとは別種の克服が可能となるのだ。つまりド・マンの考える克服は、直接的克服の「否定の否定」として出てくるのである。実際これこそは彼のヘルダーリン論の要点であった。

ヘルダーリンにおいて疎外は、一つにはギリシアと西洋近代とのギャップという形をとっている（これは多かれ少なかれロマン派全般に言える）。ヘルダーリンによれば、ギリシア人の詩的言語は自然の対象に向けられ、それに到達できる。一方、近代人は自己意識を可能にする自己反省の力をもつが、まさにそれゆえに、自然からの離脱をなげき汎神論的な渴望をいだくのである。だが、ギリシア人の美德は自然との一体化それ自体にあるのではない、とド・マンは言う。「ギリシア人がわたしたちにまさるのは、彼らがあえて自分でないものになるうとせず、ニオベになるうとしたアンティゴネのように、徹底してあるがままの自分であろうとしたからである。あえて石になるうとする人間の姿にこそ、ギリシア人の最高の達成があるのだ。したがって、ギリシア人がギリシアの詩においてではなく、ギリシアの彫刻家がのこした大理石の彫像において永遠の存在となるのは当然である。ギリシアとは対照的に、西洋はこの自己への帰還を成し遂げようとはしなかった」(“Hölderlin” 115-6)。つまりギリシア人とのギャップを克服する道は、ギリシア人のように自然と一体化することではなく、それを断念し、あるがままの「自己へ帰還」することなのである。近代人にとって、それは言語によって自己意識を高めることを意味する。西洋近代はあえてギリシア人の真似をしないことで、逆説的にギリシア人の「達成」に近づくのである。ド・マンにとってヘルダーリンはこの道を選んだ詩人であった。

このヘルダーリン＝ド・マン的な弁証法は一見ヘーゲル的にみえるかもしれない。だが、実情はそうではない。ヘルダーリンが問題にした、近代（自己意識）とギリシア（自然）とのギャップは、哲学の文脈に置き換えれば「主体 subject」と「その対象である実体（基体）substance」とのギャップに相当する。ヘーゲルの場合このギャップは、ヘルダーリンの場合とは違い、次のように解決される。確かに「主体」とその「対象＝実体」とのあいだには「等しくないありかた [不等性 *Ungleichheit*; disparity]」が生じている。し

かしこの「不等性は同時に実体がそれ自身と等しくないこと」でもある、と (Hegel 21)。つまり主体と実体、意識と自然とのギャップは、実体あるいは自然自体に内在するギャップでもあるのだ。言い換えれば、われわれは自然と自分との「不等性」に直面するとき、逆説的に自然そのものをつかんでいるのである⁵。ヘルダーリンとの違いは決定的である。ヘルダーリンにおいても自然と意識との「不等性」は維持されている。だが、自然(ギリシア人)自体が自己否定(非自然)を抱えることはない。自然はあくまで自然のままである。それに対してヘーゲルの場合、自然自体が自己との差異(非自然=意識)を抱えている。意識と自然とのギャップは、自然自体に移されているのである。

われわれは、同様のことがワイルドにおいても起こっていることを見逃してはならない。ワイルドにおいて、ギリシア人と近代人とのギャップはギリシア人自身に内在するギャップでもある。ヘルダーリン=ド・マンにおいてギリシアと西洋近代の差異は、例えば、彫刻と詩の差異としてとらえられていた。だがワイルドにおいては、ギリシア人自体にこの差異(彫刻/詩)が刻印されている。「われわれの生活における近代的なものは、すべてギリシア人から受け継がれたものである。[...]われわれに完全なかたちの芸術批評のシステムを与えてくれたのはギリシア人である。彼らの批評本能がいかにすばらしいかは、彼らが細心の注意を払って批評の対象としたものが言語であったという事実からわかるだろう。仮にギリシア人が言語だけを批評していたなら、彼らは世界的な芸術批評家になっていただろう」(Wilde, “The Critic as Artist” 1117)。最後の文がその仮定法によって暗示するように、ギリシア人は、言語芸術はもちろん物質芸術(彫刻)も批評していた。物質と言語、自然と意識とのギャップは、物質・自然と一体化しているはずのギリシア人に内在しているのである。ヘーゲル流に言えば、ギリシア人はまさに「自分自身と等しくないありかた」をしているのだ。かくして近代人は、ギリシアとのギャップをかかえるがゆえに逆説的にギリシア人と同一化する。ギリシア人を近代人とみなすというワイルドの認識は一見すると異様であるが、この弁証法をふまえれば、それを合理的に理解することは可能なのである。

ド・マンはヘルダーリンをポストロマン主義という視点から評価した。ヘルダーリンは「ロマン主義的感性がそれ本来の理想[自然との一体化を果たすギリシア]から目をそむけるという帰還の運動の詩人」であり、ゆえに「ロマン主義の伝統のはじまりに位置しながら、同時にそこから離れ、それを超えたところに向かう」と(“Hölderlin” 119)。最後にあらためて強調したいのは、ワイルドはここからさらにもう一歩先に踏み出した、ということである。ヘルダーリンは確かに「理想」から離れたが、「理想」は到達不可能な彼方に無傷のまま残されていた。それに対してワイルドは、その「理想」自体に亀裂が入っていること、つまりそうした到達不可能な「理想」はそもそも存在しないことを示したのである。

このヘルダーリンからワイルドへの移行は、ジジェクが「視差 the parallax view」の名のもとに飽くことなく強調する、カントからヘーゲルへの移行と対応している。カントにおいて物自体(noumenon)は現象(phenomenon)の彼方に置かれていたが、ヘーゲルはこの物自体と現象のギャップこそが物自体であるという視点の転換を行った。これと同様に、ヘルダーリンはロマン主義的理想を近代の彼方に置いたが、ワイルドにおいてはこの理想と近代のギャップこそが理想そのもののありようなのである。この視点の転換、ロマン主義がみずからの前提を二重に超えていくかのような運動は、われわれがワイルドのなかに見出しうる「ロマン主義の遺産」の最たるものであろう。そしてこの二重の超出の運動は、さらに別の視点からも確認することができる。

ド・マンは、ヘルダーリン的な「帰還」がなされたあとに来る芸術についてこう述べている。「自然における[汎神論的な]合一を現実的なものであれ理念的なものであれ表現しようとしなない芸術の特徴は、わたしたちには想像しようがない”(“Hölderlin” 119)。この言葉は、ヘルダーリンの同時代人であったヘーゲルの「芸術の終焉」論を想起させる。アーサー・C・ダントーはそれを次のように説明している。「芸術は人間精神の有する最高の価値観を触知可能にし、ある意味で、人間がこの価値観の担い手となることが何を意味するかを人間に示した。芸術は宗教的信念を感性的なイメージに翻訳したのである。[...]だが、このようにして芸術は哲学的な機能を果たした。芸術は形をかえた哲学であった。周知のとおりヘーゲル

は、この機能はもはや芸術にとって可能でなくなったと感じていた。哲学の命題を理解するのにそれを例示するイメージをもはや必要としなくなったひとたちにとって、芸術は哲学に取って代わられていたのである、と。これが彼の悪名高い「芸術の終焉」というテーゼである（Danto 136 [強調は原文]）。ヘルダーリンは自然との合一という「最高の価値観」を表現することを断念あるいは放棄したが、この「芸術の終焉」の時代にあつてなお芸術（詩）を創造しようとした。ド・マンの言う「ポストロマン主義の苦境」とは、ヘルダーリンが引き受けたこの途方もない困難のことにほかならない⁶。

ワイルドもまた「芸術の終焉」という問題に直面していた。彼の言う「芸術家としての批評家」は、芸術創造が終わったあとの芸術家という側面もっている。この「批評家」は「芸術家」と呼ばれてはいるものの、みずから批評対象と同レベルの「創造」はしない。彼はあらゆる通常の創造行為から離脱し⁷、むしろそれを「観照する」位置に立つことを旨とする。「芸術家としての批評家」にとってすべての芸術はその意味で（ヘーゲル流に言えば）過去のものなのである。「未来は批評のものである」（“The Critic as Artist” 1151）。「創造はつねに時代より遅れている。われわれを導くのは〈批評〉である。〈批評精神〉と〈世界精神〉は一体である」（“The Critic as Artist” 1154）。

だが、この批評家とヘルダーリンとのあいだには決定的な差異がある。ヘルダーリンは確かに「芸術（詩）の終焉」を引き受けた。しかし彼は詩作、創造を放棄しなかった。そしてそこからは西洋詩にとって未知の、後期ヘルダーリン特有の詩の韻律法（metrics）が生まれた⁸。その意味でヘルダーリンは依然としてワイルドの言う意味での「偉大な詩人」であった。「技法とは個性そのものだ。芸術家がそれを教えられないのも、弟子がそれを学べないのも、批評家がそれを理解できるのも、そこに理由がある。偉大な詩人にとって音楽の方法は一つしかない。自分自身の方法だ。[...] 美学的な批評家、ただ美学的な批評家だけが、すべての形式と様式を理解することができる。美学的な批評家こそ〈芸術 Art〉がアピールする相手なのだ」（“The Critic as Artist” 1150）。ヘルダーリンが「芸術の終焉」以後になお創造（詩作）を試みたのだとすれば、ワイルドの言う「芸術家としての批評

家」はそうした創造を放棄し、ゆえに「芸術の終焉」以後の芸術——ポストロマン主義——を終焉させる。しかし、だからと言ってこの批評家が非創造的になるわけではないし、芸術が終焉するわけでもない。むしろ逆である。「最高の批評は[……]その流儀において創造よりも創造的である」(“The Critic as Artist” 1125)とさえ言えるのであり、また大文字の〈芸術〉はそうした批評家を求めてさえいるのである。ここで言う批評の「流儀」とは、すでにみたように、ヘーゲルによるアイデアの定義である「現象としての現象」というありかたを意味する。そしてこのありかたゆえに批評は、創造の「アイデア」、大文字の〈芸術〉というアイデアを創造できる。つまり「創造よりも創造的」になれるのである。

*本論は、日本ワイルド協会第44回大会(2019年12月14日、日本女子大学目白キャンパス)におけるシンポジウム「ロマン主義の遺産とオスカー・ワイルド」で読まれた原稿(発表時のタイトルは「オスカー・ワイルド、あるいはポストロマン主義の逆説」)に大幅な加筆修正を施したものである。

注

- 1 ド・マンによる英訳(*The Post-Romantic Predicament* 76)から訳出した。
- 2 ガウス・セミナーについては*Romanticism and Contemporary Criticism*の編者序文を、ド・マンのロマン主義論の骨子については中山を参照されたい。
- 3 アイデア論とヘーゲル哲学との関係についてはジジェクの議論に多くを負っている。「アイデアは存在論的には、純粋な現れ*pure appearing*として位置づけられる。アイデアをめぐる存在論的問題はヘーゲルが扱った根本問題と同じである。[……]その問題とは「われわれはいかにして現象の彼方にある真の現実^①に到達できるか」ではなく、「現象はいかにして現実のなかに出現するか」である。プラトンが回避した結論は彼自身の思考過程のなかに暗示されている。超感覚的なアイデアは現象の彼方に、すなわち十全に構築された〈存在〉という、現象から分離された存在論的領域に、在るのではない。それは現象としての現象である」(Žižek 36-7 [強調は原文])。
- 4 詳しくは中山393-4頁を参照。
- 5 ヘーゲルは、実体と主体とのあいだのギャップが実体自体の特徴でもあるということをこう表現していた。「生き生きとした〈実体〉とはその真の在り方において〈主体〉としての存在である。[……]この〈実体〉は〈主体〉として純粋な全くの否定性である」(Hegel 10)。このとき「〈実体〉は本質的に〈主体〉であ

- る次第をみずから示す」(Hegel 21)。ヘーゲルの言う「不等性」とはこの「否定性」のことにほかならない。
- 6 詳しくは中山392頁を参照。
- 7 「創造はその批評的能力のすべてをそれ固有の領域の内部で用いるのであり、みずからとは異なる創造の領域ではその能力を行使しないこともあろう。ひとがある事を正しく判定するのは、その事を自分ではできないからなのだ」(Wilde, “The Critic as Artist” 1150)。
- 8 ド・マンは後期ヘルダーリンに類出するMaas(尺度、節度)という言葉に「計測」という意味を読み込みつつこう言っている。「帰還(Umkehr)が行われたあとの西洋世界においては、計測はもはや物質の計測ではなく、精神の中身の、つまりロゴスの計測となるだろう。計測された言語とは詩を意味する。[...]しかし、そのとき西洋詩の韻律法[計測法 metrics]は、わたしたちがすでに知っているようなたぐいの韻律法とは異なったものになるだろう。わたしたちにとって既知の韻律法においては、基本的に、依然として言語が音と計測可能な時間とからなる物質であるかのように扱われているからである。後期ヘルダーリンの讃歌にみられる韻律の極端な錯綜は、わたしたちにとってきわめて異様で異質な印象をあたえるが、それこそは、西洋詩が今後生み出さなければならない、ヘルダーリンのいう「天界の建築術」の予兆なのかもしれない」(“Hölderlin” 119)。

引用文献

- Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court, 2003.
- De Man, Paul. “Hölderlin and the Romantic Tradition.” *Diacritics* 40.1 (Spring 2012): 100-29.
- . *The Post-Romantic Predicament*. Ed. Martin McQuillan. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- . *Romanticism and Contemporary Criticism*. Eds. E. S. Burt, Kevin Newmark, and Andrzej Warminski. Baltimore: John Hopkins UP, 1993.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Trans. A. V. Miller. Oxford: Oxford UP, 1977.
- Kermode, Frank. *Romantic Image*. 1957. London: Routledge, 2002.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1981.
- Wilde, Oscar. “The Critic as Artist.” *Complete Works of Oscar Wilde*. 3rd Ed. Glasgow: Harper Collins, 1994. 1108-55.
- . “The Truth of Masks.” *Complete Works of Oscar Wilde*. 1156-73.
- Žižek, Slavoj. *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2012.
- 中山徹『『ロマン主義と現代批評』をめぐる断章——訳者あとがきに代えて』、ポール・

現象の弁証法——ワイルド、ヘーゲル、ポストロマン主義

ド・マン『ロマン主義と現代批評——ガウス・セミナーとその他の論稿』中山徹、
鈴木英明、木谷巖訳、彩流社、2019年、386-99頁
吉田健一『英国の近代文学』岩波文庫、1998年