



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『解釈学的伝統とベータ・アレマンの立場』 : ÜBER DAS DICHTERISCHEから
Author(s)	三浦, 国泰
Citation	独語独文学科研究年報, 8, 1-19
Issue Date	1982-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25596
Type	departmental bulletin paper
File Information	8_P1-19.pdf



『 解釈学的伝統とベーダ・アレマンの立場 』

— ÜBER DAS DICHTERISCHE から —

三 浦 国 泰

- (序) 問題提起；解釈学の歴史的背景とその基本的構造
- (Ⅰ) 『詩的なものについて』における解釈学的構造
- (Ⅱ) 解釈学的地平拡大の試みとしての『近代文芸学の初期ロマン派概念』

(序)

解釈学とは、ディルタイによれば「文字によって固定された生の表示の了解の技術論」であり、体験、表現、理解の連関を「理解の分析」として目ざすものである。解釈学は19世紀、精神科学の一方法としてその学問的立場を確立するに至り、歴史的—社会的対象を取りあつかう普遍的理論へと発展するが、周知の通り、その理論的根源は古典文献解釈学、聖書解釈学、法解釈学にさかのぼる¹⁾。例えば、古典文献解釈における「神話—普遍的人間性解釈」、聖書解釈における「信仰解釈」に際しては、解釈者がすでに解釈の対象の中に所与(Das Gegebene)として投げこまれており、しかも解釈者は、あらかじめ解釈の対象の精神によってすでに「問い」の方向をさだめられているという、いわゆる「解釈学的循環構造」に貫かれている。この循環構造は、「存在を問う現存在としての存在者は、自己の存在を前了解しており、問いの構造そのものの中に、存在の意味の了解があらかじめ前提されている」とするハイデガーの存在論的解釈学の中心理念であり、文芸学との関係でいえば、「作品を捉える(begreifen)為には、まえもって作品に捉え(ergreifen)られていなければならない」とするシュタイガーの Interpretation の構造でもある。

ガーダマーの影響史的観点、ヤウスの受容美学は、広く解釈学的伝統の中に位置づけられながらも、その閉された循環構造を拡大しようとする試みであるといえるが、「詩的なものの本質は、リズムにその根源がある」と主張するアレマンの基本的な方法も、やはりこの広い解釈学的地平の中に位置づけられる。本稿では、視点を『詩的なものについて』に限定し、どのような形でアレマンは、この伝統的解釈学—循環構造を受け入れているのかを見ることにある。さらに単行本『詩的なものについて』に収められている、彼の教授就任講義：『近代文芸学の初期ロマン派概念』が『詩的なものについて』とどのような内的関係を持ち、その閉された解釈学的地平拡大の模索を試みているかを考察することにある。我々はこのアレマンの解釈学的地平拡大の軌跡を追うことによって、同時に我々

自身の地平拡大の可能性を模索しようと試みるのである。

(I)

「詩的なものの本質は、リズムに根源がある。詩的なものに関して語ることは不遜な企てであり、それはなんと言っても人間実存の根源的神秘の一つにむけられている。詩は、成功を成就したその詩的現存在の中であって魅力的現象であり、平静さの中であって驚異的現象である。それは、我々が知る現象の中で最も感動的なものである。というのも、詩は単に、感傷的という以上の意味において我々の心をとらえるものである。もし我々の経験が、自己の生活のリズム、または一日の経過という、より大きなリズムにかかわっているならば、我々は、詩が本質として含んでいるリズムを、我々の直接的経験の一つとして手に入れることができるのである。だが詩的なもの、すなわちリズムとは一体何か、とりわけ、詩的なもののリズムとは実際何なのか、ということを一義的に語ることはむずかしい。詩の息吹は我々のところをとらえる。しかし、我々は、詩の一息の息吹において不可解なものにさらされている自己を見いだすのである。にもかかわらず、我々は詩を理解しようと試みるが、我々の試みは、ほかならぬ、まさにこの息吹の中で大きな脅威にさらされている。我々は、詩への正しい接近を見つける為に、躊躇せずにこの脅威を克服しようという冒険を企てるのである。我々は、我々と同じように、詩的なものの意味を求めて努力した過去の世代から、固定化した定義によって詩的なものの本質を封じ込めてしまうことのないような慎重さを学んできた。定義づけとは、境界線をひき境界づけすることを意味することになる。」(S . 9)

この『詩的なものについて』の冒頭の言葉は、すでにアレマンの主張の主旨を要約しており、本章はこのアレマンの言葉を具体的に検討していくことにはかならない。「詩的なものの本質」は、確かに神秘に満ちたものである。しかし、「詩的なものの本質とは、我々が日常の生活において手にとることができる十分馴染みの事物よりも不明確であり、一般的であり、曖昧模糊としたものであるという点にその根拠を持っているのではない。むしろ詩的なものの無気味さは、我々をとりかこむ他の一切のものよりも正確で浸透性があり、決定的なものであると思われる点にある。」(S.10)
にもかかわらず、というよりそれ故にこそ、「詩への正しい接近」は一つの難問であり、そもそもここには解釈の主体と客体の解釈学的循環の顕著な構造がみとめられる。²⁾

このような困難な状況から、あえて一つの公式が企て (Vorhaben) という意味で提出される。

詩的なものの本質 — リズム

という公式である。ここで本質 (Wesen) という概念は、名詞としてではなく、動詞的に《本質的に

存在する》という意味で使用され、しかもリズム概念は詩の属性として考えられる韻、格律、音形態、又は内容という一つの単位として考えられるのではなく、すべての個別的単位に先行する詩の広義の根本的特徴を意味している。しかもアレマンは、「詩的なるもの本質としてのリズム」を、次のように説明している。「詩それ自身はリズム的曲線であり、リズムの状態である。詩的な意味においてリズムを経験するということは、詩作品のすべての理解に先行する。リズムとは、詩がまず最初に— いわゆる情緒的に— 我々とかかわりを持つものの真髄である。ところで詩は、我々が詩の構造を熟知する前に、否、それをただ表現の上だけでも理解する前に、そのリズム的形態において明確に拭いがたく我々の目の前に存在している。」(S. 12)、この見解の中にすでに我々は、リズムとは単なる音楽的なリズムを意味しているのではないことを理解できよう。リズムとは「詩的なるもの」の根拠、根源を意味している。リズムとして理解された詩の完成は、リルケも言っているように我々に一つの要請をせまる。

Du mußt dein Leben ändern. (S. 14)

おまえは、おまえの人生をかえなければならない。

すなわち、詩との真のかかわりは、我々をある一つの「問い」の前に立たせるのである。しかも、この「問い」の方向は、常に我々人間存在の根源にむけられた「問い」であって、詩の内的構造に深くかかわりを持ちながら詩の根源を問うということは、「詩的なるもの」と「人間実存の根源」への問いの一致を求めることを意味し、そこから運命(Schicksal)という概念が導き出されることになる。しかも、「詩のリズム的完成」と「人間的運命」の根源的關係を、リルケはすでにヘルダーリンの詩に見ていたことをアレマンは指摘する。³⁾

Die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war
selbst in der lindesten, und du betraatest ihn; aber
der vorgehende Gott führte dich drüben hervor. (S. 15)

一行の詩は、運命のように閉じていた、死は
もっともやわらかな詩行の中にすら存在した、そしておまえは死に足を踏み入れた；しかし
先を行く神が、おまえをかなたへと導いた。

なぜなら、詩の「完成は、どこか運命的なものを意味し、詩は完成の中で死にむかって没落する。それ故、完成は、はるかに詩の形式上の性格を単に告知している以上のものを意味している。詩の固

有の意味は、自己の運命としての自己—完成の中に存在する。

詩の意味とは、それ故、言葉の通常の使い方の中にあらわされているような、詩の内容を示しているものではなく、リズムを示している。我々が通常、詩の内容として理解しているものは、リズムとしての詩の根源的な意味からはすではずれている。リズムそのものは、本質的には、あの方向という意味からのみ理解され、方向によって詩の最初の頭拍が、自己のリズム形式の終結、完成をあらかじめ予見する。終結が冒頭の中に含まれている。終結が詩的リズムの内的有限性を基礎づけている。我々が詩作品を観察する際に、常に緊張した弧線（Bogen）のイメージのもとにリズムを想像しているのは決して偶然ではない。詩的リズムは、事実、それ自身の内部で弧をえがき完成している；それは自然のリズムの無限の流れに対して、詩的リズムを顕著に特徴づけていることになる。」（S.15）

詩的リズムは、有限的、宿命的なものを背おい、詩の冒頭にはすでに終末が暗示され、この始めと終りを結ぶ緊張した弧線のイメージの中に、「詩的なもの」の本質がリズムとして存在する⁴⁾。この「緊張した詩的リズム」を持った詩の構造は、アレマンにヘルダーリンのパトモスの一節を思い出させることになる。

Nah ist

Und schwer zu fassen der Gott. (S.16)

近くにて

理解しがたきは神なり。

このパトモスの冒頭の句は、言葉の配語法の大胆さと思考過程の大胆さとが一致して、「神」に対する「隣接」（Nähe）と「理解困難性」（Schwerfaßlichkeit）とが、その緊張した関係の中で先に触れた詩の完成への方向を決定している。しかも、「詩的なもの」のリズムと「自然」のリズムを比較してみる時、詩的リズムの根本的特徴が一そうあきらかになる。

「すべての自然的なるものに対して、芸術作品を特徴づける完成へとむかう詩的なものの内的な緊張、それは同時に、自己自身の内部にとじこもるといふ特有の危険性を持ち、芸術作品は常にその危険の中にある。自己自身を永続的に再び開花とみのりへもたらす自然とは異なって、詩は深く無常の性質を持つ。なる程、自然は死と無常を知っている、しかし、自然の中の死はある過程の一段階であり、それはたえず進行し新しい生命の花を咲かせる。」（S.19）すなわち、詩的リズムの神秘とは、詩的リズムそのものが終末に、そしてリズムの完成に向って緊張しているところに存在し、それは宿命的、かつ究極的には死にかかわる様式を持っている。「歴史的現存在」としての詩（Gedicht）は、完成に到達することによってみずからの死（Tod）をむかえ、自己自身の完成の中で没落して行

くに対して自然は生きのびる。そしてその点にこそ有限な人間的現存在に対する自然の偉大ななぐさめがある。

アレマンはドゥイーノの悲歌から、リルケの詩を引用することによって、「英雄的現存在の無常性」と「詩の無常性」とが持つ存在様式の本来的同質性を指摘する。

Beginn

immer von neuem die nie zu erreichende Preisung;
denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war
ihm nur ein Vorwand zu sein: seine letzte Geburt. (S. 21)

はじめよ

何度くりかえしてもつきることのない称讃を;

思えよ: 英雄はおのれの身をささえることを、没落すらも

彼には存在する為のただ一つの口実にすぎなかった: 彼の最後の誕生だった。

没落が常に詩句のリズムの出だしの中に感じとられるとするならば、すなわち英雄の存在様式は、そのまま詩の存在様式でもある。しかも、この無常的様式は人間的・歴史的なるものとして詩に内在し、詩の根本構造に含まれている最高の特徴でもあり、我々が詩的なるものの無常性とさしあたりよんでいるものは、根源的に芸術作品の時間性から理解されなければならず、同時にリズムを詩的なるものの本質として歴史的に考えることを試みる為には、まず問題の視点が形態概念 (Gestalt) へとむけられなければならない。しかも、「我々が問題にしている形態は — 永続的なものにもかかわらず、否、まさしく最高の意味において永続的であるからこそ — 容易には目で見ることができないものである。それは固定的な形象でもなければ、芸術作品の本質に関して我々がいだく表象でもない。形態とは、リルケがエレギーの中で語っているあの目に見えないものを意味している。すなわち、詩人に課せられたこの地上の強制的な使命とは、目に見えないものへと変化させることにある。」(S. 24)

さらにリルケの言葉をかりるならば、「詩人達は、蜜蜂同様、目にみえないものの為に供養の蜂蜜を集めていることになり」、「我々は、目には見えないものを入れる為の大きな金の巣箱に蜜を集める為に、一心不乱に目にみえるものの蜜をあさるのである。(Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.)」(S. 25) この「目にみえるもの」、「手でつかむことができるもの」を逆に、「目にみえない振動と興奮」へおきかえることによって、詩的リズムの本質をみる所に、形態における「無常的なるもの」と「永続的なるもの」の関係が捉えられている。この「無常的なるもの」と「永続的なるもの」の関係は、リズムによって自らの肉体をとおして自己表現する踊り子という詩的象徴によってよりよく理解される。

Tänzer: o du Verlegung

alles Vergehens in Gang …… (S. 26)

踊り子よ：おお お前、すぎゆくすべてを
足どりに 転移するものよ。

「すぎゆくすべてを足どりに」(alles Vergehens in Gang)というオルフォイスへのソネットのこの詩句は、「永続的なもの」は、まさしく「変化」のまっただ中で作り出され、根拠づけられていることをいいあらわしている。⁵⁾

だが問題は、ここから「リズムの時間的 — 歴史的存在への問い」へと進み、Woher — Wo — Wohin という芸術作品の根本的問いとしての詩的 — 歴史的場所を問うことになる。⁶⁾「なにか驚くべきことが生ずる、そして我々は、日々芸術作品とのかかわりの中で、それに対する答を持たなくとも《どこから (Woher)》と《何の為に (Wozu)》との間の、リズムによる緊張の純粹展開から、詩の出現が没落の変化としての自己の歩みに到達することを経験している。《何の為に》という問いは、来たるべきもの、未来にむけられている。《どこから》は、それを知っていた古代人にむけられている。その中間に詩人の作品はリズムとして存在し、しかも乏しい時代にあっては死すべき者達のすまいにふさわしく、芸術作品は深淵のかたわらに存在する。芸術作品の本来の歴史性は、芸術作品がこのように時間の脱時態 (Extasie) へと緊張していることの中で現れ出るのである。そして自己の緊張の中にあるリズムそのものは、時計の時間、及びその直線的経過からは理解されえない。それは、地上における人間的現存在の歴史的領域としての未来と起源から理解されるべきである。」(S.28) すなわち芸術作品の本来の歴史性とは、「起源と未来との間にはりわたされたリズムによる、振動と緊張の中における純粹な状態」(S. 29)を意味している。それは、先に引用したヘルダーリンのパトモスの冒頭の句から読みとれるし、アレマンはもう一つの偉大な例としてダンテの神曲の冒頭の句をあげている。

Nel mezzo del cammin di nostra vita …… (S. 30)

人生の羈旅半にあたりて……

(山川丙三郎訳参照)

ここには最高に歴史的な場所への帰依がある。そして、詩は完全な充足の中で冒頭の言葉から終末にむかってリズムによって — しかも歴史的 (geschichtlich) に開かれている。ここで初めて、人間的現存在と芸術作品との共鳴がいかにして可能になるのか、という問いに答があたえられる。「人間的現存在は、芸術作品の呼びかけに答えることができる。というのも、現存在自身が歴史的に存在

し、時間の領域に身をはっているからである。詩のリズムによる振動は、文学を知覚する才能がそなわっている自己自身歴史的に規定された現存在の中に共鳴を見いだす。」(S.30 f.)

詩的芸術作品の時間的、歴史的観点から、問題は「繰り返し」(Wiederholung)という重要な概念へと敷衍され、アレマンは「繰り返しそのものが詩的リズムの本質的解明に寄与する為には、それ自体歴史的に考察されなければならない」(S.32)という。「繰り返し(Wiederholung)は、ただ単なる反復(Repetition)とははっきり区別されなければならない。繰り返しとは、すなわちドイツ語がすでに根本的に表現しているように、すぎさったものを語られたものによって純粋な現在へと再びとりもどすこと(wieder-einholen)を意味している。この深い意味における繰り返しとは、過去と無常が詩のリズムによる運動へと転換する場所を示している。このように理解するならば、繰り返しは、ともかく詩的言語の根本的特徴として記述することができるのである。繰り返しとは、だからその最も高貴な意味において詩的に再びよびもどすこと(wieder-heraufholen)であり、根源的なものの再創造である。」(S.32) 硬直した日常語、またはすでに常套句になってしまったものが、リズムによる振動の根源性へとひきもどされることによって、純粋な繰り返しが可能になる。すなわち、それがアレマンによれば、「人類の母国語として詩(Poesie)であった言葉そのものの原初的意味の繰り返しであり、根源的なもの、原初的なものへの問いは、歴史的現存在のたえまのない欲求である。」(S.36) このアレマンの発言は、あきらかに言語の起源を民族の詩的言語の根源に求めたヘルダーを思い出させる。

さて繰り返すまでもなく、「詩的なもの」の本質としてのリズムは、単なる音楽的、形式的な概念ではなく、「詩の本来的な現実性」でもある。しかもその際、詩の現実性という概念は、「もとよりヘーゲルが現実的なものは理性的であり、理性的なものは現実的である。——理性的なものは、我々の知覚がそれに対して開かれている、そのものの真髄として理解される。——と言っている」(S.45)意味において受けとめられなければならない。すなわち、「リズムは、単に詩の本来的な現実性を意味するばかりではなく、まさしく真理」(S.45)でもあって、例えば、ヘルダーリンはこの「リズムと真理の関係」をすでにPoesieという概念の中に見ていた。「詩人がなおも詩のアクセントを求め、リズムによって心をうばわれない限りは、彼のポエジーはなお真理を所有することはあるまい。というのも、まさしく精神がただ自己のみをリズムによって表現することができるということ、そしてポエジーを失ったものは、精神を失ったものであり、同時にリズムを持たないものであるのに対して、ただリズムの中にのみ彼の言葉が存在するという、それがポエジーなのだから。」(S.46)

このヘルダーリンの言葉以上にラディカルに詩的—思索的リズムの包括的本質は表現されることはできまいというアレマンは、さらに詩作(Dichten)と思索(Denken)との関係へと考察を進め、⁷⁾「概念の内的リズムは哲学的思索への第一の要求である」として、ヘーゲルの『精神現象学序論』に

における「命題一般の形式とそれを破壊する概念の統一との相克」、及びリズムにおける「拍のきざみとアクセントのあいだにある相克」のこの類似性指摘箇所而言及し、Dichten(詩作)にしろDenken(思索)にしろ、人間の精神的活動の中心としてその根源をささえているリズムの本質性を洞察するのである。(Vgl. S. 46 f.)

「詩的なるもの本質としてのリズム」をその属性という観点から考察してきたアレマンは、最後に「リズム概念」と「形態概念」の根本関係をよりあきらかにする為、そして究極的にはリズム概念の本質をとらえる為、その語源の意味を求めて歴史的展望を試みる。

まず第一に、デモクリトスが *rhythmos* という概念を「形態」(Gestalt)という意味で使用している点に注目する。だがアリストテレスは、デモクリトスの *rhythmos* を「形態」という概念で翻訳すべきであった所を「シェーマ」(schema)という概念で翻訳し、その後、アリストテレスの「シェーマ概念」からカントの純粹理性批判における「図式論」(Schematismus)への飛躍がこころみられるわけであるが、そもそもノヴァーリスはこのカントの「シェーマ概念」を本来のどのような意味において使用しているのか、ということが吟味されなければならない。ノヴァーリスは、カントの「シェーマ概念」を「詩的シンボル」という概念、すなわち「シンボルそのものとしての詩的形象」と同一視しており、これらすべてが彼の知る最高の詩的概念、すなわち想像力(Einbildungskraft)という概念に適合しているといっているが、それは想像力それ自身がその根拠からしてリズムの様式を持っているからであり、詩的なるものとしての形態が、まさしくリズム的なものとして説明されることができるからである、とアレマンは説いている。(Vgl. S. 47 f.)

さらに「すべて死すべき者達は *rhythmos* に従う」というアルキロコスの詩句に注目し、やはりドイツ語に翻訳された「道義」(Sitte)という概念は *rhythmos* の意味を十分にみだしていないとして、「とりわけ我々が気分(Stimmung)という言葉によって、単なる気分的—感情的なるものを理解しようとはせず、なにかより根源的なもの、人間の現存在の歴史性への気分性(Gestimmtheit)というものを理解する時」(S. 49)、《気分》(Stimmung)という訳語が *rhythmos* の訳にふさわしいであろうと主張する。⁸⁾

究極的には、このリスモスの訳語をめぐるアレマンの見解の中に、彼の結論が凝縮されている。現存在は根本的気分(Grundstimmung)としてのリズムへと気分づけられ、この根本的気分に従うのであって、現存在の歴史性からリズムの詩的な意味へと地平が開かれている。なぜなら、「詩と同じように、リズム的に現象する現存在は、誕生と死の間の生成へと気分づけられ、緊張的にはりわたされている。現存在は、起源と未来から詩と同じように自己の完成と本来の有限性へと解きはなされる。……(すなわち)現存在は、自己完成の必然性へと企投(Entwerfen)することによってしか歴史的に存続しえない。おそらく成功した詩は、完成が目前の出来事へと生成し、リズムがその詩の内部で純粹に貫かれ、しかも自己の内部で詩的—歴史的形態として生み出されたが故に、まさしくそうし

た静止的力を持って我々の胸を打つのである。それ故、同時に現存在は、文学を知覚することができるのであって、おのずから文学へと指示されているのである。歌 (Gesang) は現存在である。なぜなら、死すべき者達が従うリズムが芸術作品の中でありのままに現実化されたのだから。」(S. 50) 結局、「詩的なもの本質としてあたえられたリズム」とは、歴史的現存在の究極的根源である「歴史的気分性」(Geschichtliche Gestimmtheit)として理解され、そこにリズムを通じて「詩的なもの」と「現存在」とが共鳴する根本的理由が存在している。しかも我々は、「詩的なものとは何か」と問いながらも、実は究極的には「人間実存とは何か」と人間実存の根源的神秘を問うているアレマンの姿を捉えることができるのであって、まさしく「詩的なもの」という根本的問い故に、逆に困難で、言葉の真の意味でラディカルな問いの前にたたずむアレマンの姿にひととき共鳴するのである。

以上、その内容を概観してきた通り、『詩的なものについて』におけるアレマンの方法は、《詩の本質としてのリズム概念》を究明していく途上において、「現存在」としての解釈者が、すでに解釈の対象である「詩的なもの」の精神によってあらかじめ「問い」の方向をさだめられており、いわゆる解釈学的伝統の循環構造をそのまま受入れていることがあきらかになり、しかも《詩的なものの根源》をその深い意味において求める為に、むしろ積極的にその「循環構造の中に正しく入って行こうとする」試みそのものであったといえるのである。しかしながら我々は、ここで伝統的な循環構造とアレマンの循環構造に、微妙なちがいが存在することに気がつくのである。アレマンにあっては、解釈者は「詩的なもの」の前にたたずむ存在者として、前もって所与としてあたえられた何ものかに受身的に捉えられ (sich ergreifen lassen) ているのではなく、自己を捉える (ergreifen) 詩的な何ものかを求めて、むしろ積極的にそれに対して Entwerfen していくことにより、はじめてその対象を捉える (begreifen) ことができるのである。すなわち、ここにアレマンの現代的意味がみとめられるわけであるが、一般的考察に従えば、現代とは、すべての価値観において無条件に何物かに捉えられ、ささえられている「古き良き」伝統的世界からの断絶を経験しているものである。歴史意識が、この伝統断絶意識の意味であるとするならば、現代に生きる我々は、多かれ少なかれ歴史意識を所有していることになる。だが、伝統との生きた絆を保とうとすれば、我々現代人はただ単に過去の伝統に対して保守的になれば良いのではなく、現代の状況の中から歴史的過去との生きた対話を求めなければならない。この「現代」と「過去」との「生きた対話」の成立が文学的解釈学の真の意味にはかならない。¹⁰⁾ 受容美学的に、Rezeptionskette 概念をかようなコンテキストの中で理解する時、やはりアレマンも、彼独自の方法で存在論的哲学における Entwerfen という概念の中に受容美学的、影響史的原理の本質を把握していることになる。文芸学における Entwerfen の現代的意味とは、なканずく、神話的、神学的、そして古典的—伝統的文化総体からの意味ある基盤を失って

いる現代人の、かろうじて自己自身を *ergreifen* させることができる何ものかを手さぐりで求める積極的行為として理解することができるのである。しかも我々は、「詩的なるものの本質—リズム」という公式の中から、常に「できるかぎり慎重に問いをききとることに努める」アレマンの姿に、*Entwerfen* としての新しい模索的探求を読みとることができるのである。なぜなら、アレマンにとって、未来にむかって自己を投げ出す行為とは、そのまま過去を背おいて進む行為と同義なのである。

ここに、未来、現在、過去という歴史的時間の流れを、抬頭しつつあった歴史意識の問題の中で、近代文芸理論の主要テーマとして考察した初期ロマン派文芸理論とアレマンの関係が新たな「問い」として我々の前に現出してくるのである。¹¹⁾

(II)

前章でみたように、『詩的なるものについて』は直接的に文学の根源への問いを提示し、芸術作品そのものの歴史性 (*Geschichtlichkeit*) を実存論的立場から学問的考察へと接近させることを試みている。一方、『近代文芸学の初期ロマン派概念』においては、一つの歴史的例示としての初期ロマン派文芸理論を手がかりにして、『文学の学問性』の成立過程を包括的な時代的背景を考慮に入れながら解明している。すなわち、この二つの論文を内的に結びつけているテーマは、「芸術作品の根本特徴としての歴史性」の指摘であり、しかもこの歴史性概念 (*Geschichtlichkeit*) は、学問的—実証主義的歴史概念 (*Historie*) との対立の中で考えられており、アレマンは、「近代文芸学の活動範囲、有効性が単なる歴史学的 (*historisch*) な学問分野の性格をめぐり取り、真正なる歴史学 (*Geschichtswissenschaft*) への方向へとあゆみをとることがいかにして可能になるのか、ということが判明しなければならない」 (S. 73 f.) という見解のもとに、この *Historie* と *Geschichte* というハイデガーの対立概念を受け入れている。

『近代文芸学の初期ロマン派概念』の中でアレマンが一貫して追求している観点は、近代性 ということの意味づけであるが、啓蒙期以後芽ばえた歴史意識の真の意味とは、すでに言及したように、伝統的過去との絆を失った近代人の、いわゆる「近代病」の一症状にはかならない。啓蒙期、擬古典期をへて、自己増殖するばかりのこの歴史意識が「歴史主義」というさらに悪性の実証主義的学問病におちこんでいき、今日の我々がその後遺症としてニーチェも指摘しているように、ただ歴史の重みに耐えかねている、あの「歴史病」という状況をひき受けてしまったとするならば、まさしく啓蒙期から近代へとむかう時間的流れのまっただ中で、鋭くその危険性を感知し、過去の詩論、文芸理論とは異なる伝統断絶の意識を基盤としたおのれの時代の文芸学を基礎づけようとした初期ロマン派文芸理論に、同じく伝統断絶を経験した我々現代人は、ただ大いに学ぶべき所があるばかりではなく、他人ごとではすまされないある種の共感すら抱くのである。しかも、啓蒙期に芽ばえた歴史意識を、ただ

単に否定的要素としてばかりうけとめないアレマンは、「たとえどんなに時代がかけはなれ、遠くすぎ去ってしまったものに対してであろうとも、異なる時代、文化の一回限りの特殊で顕著な固有性に対するまなざしと了解」(S. 54)を意味する「感情移入という技術」の偉大な先駆者として、ヘルダー、及び「幻影的熱狂(Visionärer Elan)にみたまされた芸術史記述に対して、一つの模範的例示をあたえ、歴史の対象への熱狂、ならびにそのような熱狂から生ずる過去の芸術作品に対する愛情的—徹底的かかわり」(S. 53)をもとにして、「芸術史記述の基礎を形成」したヴィンケルマンの功績に言及している。

しかもアレマンは、18世紀後半の歴史意識の覚醒をただドイツ的な問題としてのみとらえるのではなく、ヘルダー、ユストゥス・メーザーの他に、ヴィーコの中に近代歴史主義の出発点を認め、西洋世界の全体的広がりの中でこの問題を把握しようとするが、その際近代性意識に決定的影響を及ぼした事件として、フランスの「新・旧論争」(Querelle des anciens et des modernes)をあげている。素朴な古典的古代の優位性に疑問を抱き、近代人を弁護して「世界史の最後に位置する我々は、逆に考えれば本来的には最古の古代人である。古代人とは、まさしく我々のことである。(C'est nous qui sommes les Anciens.)」(S. 67)とさげんだシャルル・ペローの言葉の中に、近代人の苦悩とその宿命の特殊性を読みとるアレマンは、このような包括的歴史的背景のもとに初期ロマン派の独自の文芸理論を理解しようとするのである。

アレマンは、初期ロマン派文芸理論の考察対象として、シュレーゲル兄弟、特に「文学におけるヴィンケルマン」たらんとしたFr.シュレーゲルとノヴァーリスをとりあげており、シュレーゲル兄弟が彼等の1801年の評論集を『特性描写と批評』(Charakteristiken und Kritiken)と名づけていることに注目し、すでにこの名称からシュレーゲル兄弟の現代的問題意識を読みとろうとするのである。すなわち『特性描写と批評』というタイトルが表記しているものは、「歴史的伝承の批判的鑑識と重要な作品の歴史的特徴づけであり、このように理解された文芸—批評(Literatur-Kritik)の最大の仕事は、作品をその一回性と特殊性において形成することであり、その結果、今日なおもアングロ・サクソン系の地域で使用されている文芸—批評という概念が、当時では、我々が文芸学とよんでいるものの広範な領域の名称」(S. 56)となっていたことを指摘している。しかし、かならずしも兄弟の文献学・文芸学的営為、及びノヴァーリスの文学構想が同時代人及び19世紀に形成されつつあった近代ドイツ文芸学に対して直接的影響をあたえたとは思われがたいが、ともかくシュライアーマッハー、フリードリヒ・アストを経由して、アウグスト・ベックの古典文献学に入りこみ、その後ディルタイにおいて開花したドイツ文芸学の偉大な業績の基礎的理論としての意味づけを持つ初期ロマン派文芸理論にアレマンは注目している。¹⁵⁾

ノヴァーリス、Fr.シュレーゲルの文芸理論に共通する観点は、先にも触れたように、その近代性という意識であり、近代性とは、そもそも古典的古代性—進歩的近代性という対立概念の中で理解

される概念であるが、この近代性概念は、かならずしも、「先に進んでいる」という近代人の優越意識としてばかりではなく、むしろ「遅れて来た」という劣等意識を含んだ複雑な概念として考えられる。そしてなかならず、この古典的古代性 — 進歩的近代性の対立概念を緊張的綜合へと導き、普遍的文芸 (Universalpoesie) という概念の中で未来の文芸構想を実現しようとする所に両者の共通の認識が認められ、見方をかえればこの綜合は、「近代病」としての歴史意識を背景にした「新・旧論争における対立的見解の究極的和解以外の何ものでもない」(S. 62) ののである。

ノヴァーリスにおいては、「歴史的精神のすべての所与は、ほとんど無意識的に自然の神秘にみちた領域の中へと転移しており、それらは、それ自体が徹底的に歴史的視点のもとに考察される自然現象と結合している。というのも、自然はハルデンベルク (ノヴァーリス) にとっては、世界及びその歴史の包括的、集約的に予感された関係に所属している」(S. 59) からである。すなわち、「自然は生きた古代とは何かちがったものであろうか」(S. 59) と問う彼の観念論哲学が、「自然」とは「純粹な過去」以外のなにものでもない、というシェリングのあの自然哲学を準備することになり、「自然」と「歴史」における法則性が深い類似性を獲得することになる。もしここで、「歴史的精神のすべての所与」の中に当然、文学的現象が含まれるとするならば、「はじめから、自然と歴史の魔的融合に心がむけられていたハルデンベルク (ノヴァーリス) の精神の中では、自然文学 (Naturpoesie) と人為文学 (Kunstpoesie)、古代の素朴—古典的芸術の熟練と近代の進歩的傾向が無理なく融合しあい」(S. 60)、古代精神と近代精神のいわゆる魔的観念論的結合が成立することになる。

しかし Fr. シュレーゲルにおいては、この古代と近代的精神、自然文学と人為文学の綜合は、もっと意識的なものであり、そこにはドラマチックな格闘がみとめられるのである。ギリシア文学研究に関する論文で、すでに「文学のヴィンケルマン」として認められた 25 才の青年は、ヴィンケルマンの炯眼を「古代文芸の全時代に応用」することに成功するが、その際、彼の理念をささえていたものは「当時すでにドイツに浸透していた、自然的—有機的造形物として芸術作品、及び芸術史上の時代を把握する」(S. 60) という芸術認識であった。しかも長い間、ただ古代芸術を模範的、古典的なものとみなしていた早熟な Gräkomanie シュレーゲルの精神も、客観的に自足した完成的古典世界にのみとどまることはできなかった。

完成的 (vollendet) 古代芸術と進歩的 (progressiv) に無限を求める近代芸術を支配する二つの原則の緊張的綜合意識の芽ばえは、「素朴、情感文芸」に関するシラーの論文を最初に読んだ時であり、その瞬間、彼自身の思考の内部で多かれ少なかれすでに発酵していたものが、シラーの論文の中に眼前の事実として存在していることを発見し、シュレーゲルは興奮のあまり数日間仕事をすることができなかったといわれている。(Vgl. S. 61) コンドルセの『人間精神の進歩に関する歴史的年表の素描』(Esquiss d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain) に対する書評において、「西欧の歴史は、コンドルセの方法に従って、無限の進歩という一つの根本

法則からは説明されうるものではない」(S. 61)と、かつて無限の進歩概念に対して否定的であったシュレーゲルの精神内部には微妙な変化があらわれ、ここに Progressive Universalpoesie という近代的ロマン主義精神の萌芽的刻印がきざみこまれることになる。しかも、シュレーゲルのこの高揚した精神のたかぶりは、「ロマン主義文学は発展的総合文学である。(Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.)」にはじまる、あの有名なアテネウム断片第 116 番¹⁶⁾の唐突な口調に凝縮され、「韻文と散文」、「独創性と批評」、「人為文学と自然文学」の融合がとえられる。すなわち、ロマン主義文学は「あらゆる種類の文学的個体の特性描写をおこなうことがその唯一の重要な任務」であり、ロマン主義文学だけが「叙事詩とおなじように周囲の世界全体の鏡となることができ、時代の似姿となることができるのである。だがまたロマン主義文学は、たいていの場合いかなる実在的関心にも観念的関心にもとらわれず、文学的反省の翼に乗って、描写された対象と描写する者との中間に漂い、この反省を次々に相乗して、合せ鏡のなかにならぶ無限の像のように重ねてゆくこともできる。それは最も高度にして最も多様な形式を可能ならしめる」ものであり、ここに「限りなく拡がってゆく典型への眺望が開ける」ことになる。古典的完全性からみれば、不具者的・未完成的なものを意味するロマン的という概念をむしろ逆手にとり、ただノヴァーリスの場合のように魔的観念論的自我の無限拡大に拡散することなく、きわめて意識的な批評精神の媒体を通して時代をとびこえた超越論的普遍文芸(Transzendente Universalpoesie)概念をめざそうとする Fr. シュレーゲルの精神にとって、このロマン主義文学概念は狭い意味での反古典主義的概念を示しているのではなく、未来の偉大な文芸をめざした「本質的に古典的完成とロマン派的憧憬との間の緊張の中に存在し、この内的緊張の中で真に歴史的なものとして認められる」(S. 62)概念をめざすものなのであり、それはすでに「シュレーゲルがゲーテの作品をその中に含めようとする意図を表明していた」(S. 62)ことから十分理解できるのである。

さてアレマンは、「歴史家とは後向きの予言者である。」というアテネウム断片第 80 番¹⁸⁾に言及しているが、「初期ロマン派の精神にとって閉鎖的過去は存在しない」(S. 66)という立場に立つアレマンがこの文章から読みとるものは、一般的に解釈されているような否定的意味内容としてではなく、¹⁹⁾「文学(Poesie)に対する感覚は、予言(Weissagung)という感覚との類似性を持つ」(S. 66)というノヴァーリスの言葉に示されているように、予言者としての歴史家にとって最もふさわしい感覚としての、本質的に未来にむけられた積極的なものとしてうけとめている。すなわち、「歴史は、— ただ単に時間の孤立した時限としての過去のみではなく— 現在、過去、未来を把握する。未来にかかわる学問は、徹底して歴史に所属し、この歴史の要求の中で純粋に、歴史学的学問からぬけでて、初期ロマン派理解が自己主張することになる。後向きの予言者ということは；未来の時限に盲目的であることを意味するのではなく、過去の作品との《後向き》の対決の中から、未来の偉大な芸術の現出をたすけるあの予見的感觉(Divinations Sinn)を展開させることを意味する。」

(S. 66)

ここから創造的批評概念としての過去、現在、未来の歴史過程全体を包括的に把握する、「文学の歴史的存在」への洞察が問題になるが、創造的批評とは「ただ単に、すでに存在し、完成し、開花した文学の注釈ではなく、むしろなお完成されるべき、形成されるべき、否、はじめて手をつけられるべき文学のオルガノン」(S. 68)として理解される。しかもこの創造的批評概念がよって立つ基盤とは、なにかなく芸術作品が本質として持つ「歴史性」(*Geschichtlichkeit*)であり、芸術作品から真の意味の歴史性概念を獲得するためには、骨董的、興味本位的な歴史学的(*historisch*)観察では不十分であり、そもそも質的に比較不可能な古代的—近代的という一面化された対立概念が止揚され、近代人としての批評家の未来にむけられた、過去に対する本質的にかかわりが問われなければならないのである。さらに、過去、現在、未来の「緊張した時間²⁰⁾」の中から芸術作品の根源的リズムが現出するというアレマンは、人間実存の「歴史性」と芸術作品の「歴史性」の中に、リズム的緊張の共鳴を聞きとろうとするのである。なぜなら、ノヴァーリスも指摘するように、「世界のリズムを失えば、世界を失う」(S. 67)ことになり、その時、そもそも人間精神を含めたすべての歴史的所与の根拠、根源が失われることになるのである。

ここにおいて、我々は『詩的なるものについて』における「芸術作品の歴史性」と、近代性意識を基盤とした初期ロマン派文芸理論の「歴史性概念」を支配する共通の認識を、*Geschichtlichkeit* の真の意味を洞察することによって明示したことになる。だが、そもそも本稿の序章で提示された「解釈学的地平拡大の試み」という「問い」に十分な解答があたえられているわけではない。我々は最後に、単行本『詩的なるものについて』の比較的長い「後記」におけるアレマン自身の文芸理論理解を手がかりにして、本稿の総括的レジュメとしてこの「問い」そのものにむかっていきたい。

アレマンは自己の方法論的立場を、かなり大胆に「芸術作品の《歴史的観点》を無視していると非難を受けている」(S. 74)、作品内在的解釈としての文体批判(*Stilkritik*)に位置づけているが、その際、一行の詩行の中に存在者の人間的—歴史的宿命をとらえようとするアレマンは、文体批判的方法を伝統的解釈学に位置づけ、いわゆる脱歴史的文体批判の中に「歴史性概念」(*Geschichtlichkeit*)の導入を試みる。しかも、初期ロマン派において、芸術作品の中心的核としての「リズム」に注目したのはノヴァーリスであったが、文体批判的方法と初期ロマン派文芸理論とを「リズム概念」で関係づけようとするアレマンは、リズムを詩の本質としてみる見解の今日的形態をシュタイガーの文体批判の中にみている²¹⁾。「魂こそ全体に生氣をあたえ—説明はできないにしても、はっきり感じられるように—個々の相の中に保たれているものなのである。《リズム》と私はこの感情をなづける。」²²⁾というシュタイガーの文章は、そのままアレマンの基本的認識でもあり、作品内在的解釈の一見非歴史的な観察の中に「詩そのものの歴史性」をみぬく可能性が提供され、そこから「リ

ズムを詩の本質として歴史的に考えなければならない」という彼の中心原理を展開させることになる。しかし「詩の歴史性」は、芸術作品の単なる歴史的条件としての《時間的拘束性》、または逆に、歴史的諸条件からまったく自由な作品の内的自由としての《非時間性》との相関関係を止揚した所に存在し、しかも詩の本来的時間性（Temporalität）は、そこで初めて現出するのである。すなわち、文体批判が一つの原理として主張する芸術作品の自律性とは、「文芸作品が持つ歴史性の力による固有の法則性を意味し、芸術作品はなにかんずくその歴史性から自己の法則性を展開することができるのである。」（S. 76）まさしく存在論的解釈学の延長として考えられるこの「歴史性概念」こそ、初期ロマン派文芸理論において重要な概念であったことにアレマンは気がつく。初期ロマン派的一観念論的歴史思考の「再考は、文芸学の課題への問いが、文芸学の固有の内的歴史性への問いとして理解されるという条件、及びその問いは、その時はじめてそのものとして、芸術作品の歴史的本質への問いに関係づけられるという条件に結びついている。文芸学の課題への問いと、芸術作品の歴史的本質への問いとのこの結合が成立してはじめて、文学の領域と学問の領域との組みあわせが、《文芸学》（Literaturwissenschaft）という名のもとに、もはや単なる言葉の結合以上のものになり、芸術作品との正しい学問的関係についての初期ロマン派的省察を特徴づける核心的把握、核心への接近が再び獲得」（S. 79）されるのである。

以上のような観点からアレマンは、すでに《芸術作品の歴史性》という概念の中に、芸術作品にかかわる学問概念としての真の《文芸学》の意味を見いだしていた初期ロマン派文芸理論の大きな意義を指摘し、我々が今日《文芸学》という名で呼んでいるものが、実は初期ロマン派文芸理論における文芸—批評概念そのものであったことをみぬき、この批評概念を反省（Reflexion）というカテゴリーのもとで把握しようと試みたベンヤミンのDissertation：『ドイツロマン主義における芸術批評の概念』（Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Diss. Bern 1920）を、ロマン派文芸批評の鋭く、質の高い学問性をいち早く認めた研究として高く評価するのである。ともかくベンヤミンがロマン派批評概念の中にみた基礎的見解は、批評そのものが一つの認識作用であり、批評の対象が「自然」であれ「芸術作品」であれ、対象は認識主体の反省的あらわれとして姿をあらわし、このような反省的批評なしには、芸術作品はその完全な姿を我々の前にあらわすことがないという点にある。ここには芸術批評の生産的創造的役割と、高次の文芸批評概念をめざしたベンヤミンの文芸学に対する独自の問題意識があらわれている。しかも1919年、ベルン大学へ提出されたベンヤミンのこの学位論文は、アドルノ等の努力で1955年に出版されるまではいかなる評価も受けてこなかったわけであるが、アレマンがすでにその出版の翌1956年、チューリヒ大学の教授就任講義：『近代文芸学の初期ロマン派概念』において、ベンヤミンのロマン派批評概念に言及しているということは、やはりアレマン自身の鋭い方法論的意識のあらわれとしてうけとめることができるのではないだろうか。確かに『詩的なるものについて』においてみられたように、アレマ

ンの立場は、基本的には解釈学的循環構造の閉された地平の中に位置づけられる。しかし同時に、我々は「文芸学概念とは何か」という永遠にとじることのないアポリアをあえて反省的＝企投的に問いつづけるアレマンの中に、伝統的解釈学の地平拡大という一つの模索的試みをみるのである。

ともあれ、数千年の堅固な歴史に張りわたされた西洋の文学的伝統をのりこえるという作業は、そもそも西洋の伝統から切り離された我々には、安易に推し量ることができない程の困難性を孕んだ課題を意味しているはずである。そして少なくとも我々の側からも、ドイツ文学へのなんらかの意味ある参加を旨とするのであれば、我々は様々なる意匠としての諸方法論や、メタ理論によって、ただ単なるModeのように解釈の目さきを変えるということのみに満足することはできないはずである。かといって勿論、それを口実に諸方法論に対する無感覚が許されるはずもあるまい。そもそも解釈そのもの、並びにその地平拡大の困難性を自覚する所から出発して、「文献解釈とは何か」という基本的「問い」と、一つの方法論が登場してきたその包括的意味を問うことの中に、我々は「文芸学方法論意識の真の意味」を見いだす可能性を模索しようとするのであって、アレマンの地平拡大の困難な道のりは、まさしくその事を我々におしえているのである。

〔 注 解 〕

本文中（ ）内に記した頁数はすべて、Allemann, Beda: Über das Dichterische, Pfullingen 1957. を示す。

- 1) 古典文献、聖書解釈における解釈学の成立過程、及びその基本構造に関しては、拙稿：「解釈学の根本理念とその構造 — 古典文献解釈、聖書解釈から —」、『ドイツ文学第66号』（日本独文学会編）1981. を参照されたい。
- 2) 解釈学的循環構造にみられる難問（アポリア）の鋭い洞察としては、麻生建：「解釈学の諸問題 — 循環のアポリアとアポリアの循環 —」、（『思想』1976年4月号）がある。その中において、氏は解釈学の歴史的背景をふりかえり、その内的な循環構造をアポリアとしてとらえ、新たな地平融合の可能性を問うている。
- 3) アレマンは自己の論理を展開するに際しては、常にリルケ、ヘルダーリンの詩行を論証として引用しているが、そもそも「詩的なるもの」にむかうアレマンの念頭には、常にリルケ、ヘルダーリンの詩行がある。実際、『詩的なるものについて』で引用されている詩行には、アレマンの『リルケ論』、『ヘルダーリン論』に引用されているものとの共通の詩が多くみられ、その意味では『詩的なるものについて』を本質的に理解する為には、彼の『リルケ論』、『ヘルダ

ーリン論』は必読である。

Vgl. Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke-Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes-*, Pfullingen 1961. (邦訳)山本定祐訳:『リルケ《時間と形象》』(国文社)1977.

Allemann, Beda: *Hölderlin und Heidegger*, Freiburg 1954.

(邦訳)小磯仁訳:『ヘルダーリンとハイデガー』(国文社)1980.

- 4) リズムのえがく弧線のイメージに関しては、上掲書『リルケ論』の中において「人間存在の基礎構造の神秘的メタファー」としての「ボールのえがく拋物線」という詩的形象によって詳しく考察されている。B. アレマン:『リルケ《時間と形象》』62頁以下参照のこと。
- 5) 「踊り子」という詩的形象に関しても、上掲の『リルケ論』に詳しい言及があるが、芸術をシンボルとしてとらえるS・K・ランガー女史は、芸術哲学的観点から「芸術の仮象的現象」を「虚の実在」としてとらえ、「ダイナミックな形式」としての舞踊、リズムに言及しており、ここでは特にアレマンとランガーの類似点に注目されたい。スザンヌ・K・ランガー:『芸術とは何か』(原題:Problems of Art)池上保太、矢野万里訳(岩波書店)1967. 参照のこと。
- 6) 詩的根拠を詩の歴史的場所としてとらえるこの方法は、まさしくハイデガーの芸術認識であり、上掲書『ヘルダーリンとハイデガー』を一貫してつらぬいているテーマである。尚、このテーマに関しては、ハイデガーの『芸術作品の根源』、及び彼のリルケ論『何の為の詩人か』等の詳しい吟味が要求されよう。
- 7) ヘーゲル:『精神現象学序論』山本信訳(中央公論社、世界の名著)138頁以下参照。
- 8) Stimmung, Grundstimmung, Geschichtliche Gestimmtheit等が、ハイデガー哲学の概念そのものであることには特別の言及を要しまい。
- 9) アレマンはリスモス概念を *rhythmos*, *rhythmos* と二通りに表記している。
- 10) 「生きた対話」という概念は、受容美学における *Rezeptionskette* 概念と同様、ガーダマーの影響史原理においてその中心概念を形成し、そこでは *Gesprächsmodell* として説明されている。尚、ヤウスの受容美学、ガーダマーの影響史、及び文学的解釈学に関しては拙稿:「文芸学と方法論 — その流れとH.R.Jaussの座標 —」(北海道大学独語独文科研究年報、創刊号)1975. 同:「H. R. Jauss と受容美学 — 受容概念をめぐる —」(宮崎医科大学紀要・一般教育、第3巻第1号)1978. 同:「*Hermeneutik in der Literaturwissenschaft*」(宮崎医科大学紀要・一般教育、第5巻第1号)1980. を参照されたい。
- 11) すでに紹介したアレマンの他の論文とともに、『詩的なるものについて』を「詩的時間」論として考察した論文として、山本定祐:「充実した時間としての詩—ベダ・アレマンの場合—」、

『ドイツ文学第54号』（日本独文学会編）1975. があり、本稿全体のテーマである詩的——実存論的歴史性概念とのかかわりで参照のこと。

12) Vgl. Fr. Nietzsche: Werke in drei Bänden, hrsg. v. K. Schlechta, 1966 München, Bd I. S. 209—285 (Vom Nutzen und Nachteil der Historie)

13) 近代歴史主義の出発をただドイツ的現象としてのみとらえないというこの包括的見解は、すでにFr. マイネッケの『歴史主義の成立』に見られる通りであり、特に本稿との関係においては、第七章「ドイツの運動への序説、レッシングとヴィンケルマン」、第八章「メーザー」、第九章「ヘルダー」の各章が参考になる。

Fr. マイネッケ: 『歴史主義の成立、上・下』菊盛英夫、麻生建訳、(筑摩書房)昭和43年。尚、歴史意識と解釈学との関係を考察した論文としては、三島憲一: 「歴史なき時代の歴史意識へ」(『思想』1974年10月号)、同: 「経験と反省—歴史なき時代の歴史意識へ」(『思想』1976年2月号)を参照のこと。

14) 現在においてもFr. シュレーゲルの文献は入手しがたいものが多く、本年春(昭和56年)日本独文学会春季総会に際して来日したErnst Behlerを中心に現在Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 編纂がすすめられており、氏の言によるとその完成にはまだ数十年を要するということである。

15) 例えばHans-G. Gadamerは、主著: Wahrheit und Methode, 4. Aufl. Tübingen 1960, Zweiter Teil: I. Geschichtliche Vorbereitung, I. Fragwürdigkeit der romantischen Hermeneutik und ihrer Anwendung auf die Historik (S. 162—205)において、解釈学の歴史的展望を試み、特に文芸学及び解釈学におけるロマン主義的文芸理論の位置づけを詳細に論じている。その他、同書とはほぼ同じ観点からGadamerは、Seminar: Philosophische Hermeneutik (Hrsg. von Hans-G. Gadamer, u. a.) Stw 144, 1976. において、中世神学の解釈学から近代の解釈学までの主要著作を詳細な解説とともに紹介しているが、特にDie romantische Hermeneutik (S. 31ff)として、ロマン主義的文芸理論に言及している。

さらにPeter Szondiは、Einführung in die literarische Hermeneutik (Hrsg. von J. Bollack u. a.) Stw 124, 1975. において、GadamerのSeminarとはほぼ同様の観点から文学的解釈学を考察しているが、その際本稿とのかかわりで最も注目されるのは、Interpretationsproblemeとしての具体的な解釈対象にHölderlinをとりあげていることである。

16) Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (Hrsg. von Ernst Behler u. a.) Bd. II, 1967, S. 182f.

邦訳として、山本定祐訳：『ロマン派文芸論』（富山房百科文庫）1978．参照。

17) アレマンは、*Ironie und Dichtung*, 2. Aufl. Pfullingen 1969, S. 55-82 において、Fr. シュレーゲルの文献学的、哲学的、文学的諸問題をイロニー的精神の観点からみごとに説明しているが、それ自体膨大な考察と高次の認識を要するイロニー概念に関しては、ここではただその指摘にとどめておきたい。

18) *ibid.* Bd. II, S. 176.

19) アテネウム断片第80番を否定的に解釈している代表者として、アレマンはハイネとキルケゴールの名をあげている。

Vgl. *Über das Dichterische*, S. 66.

20) 「緊張した時間」とは、すでに注解11)にて言及した山本定祐氏の論文における「充実した時間」概念として理解していただきたい。

21) アレマンがシュタイガーから大きな影響を受けていることは、『詩的なるものについて』から十分内容的に読みとれることであるが、アレマンとシュタイガーがチューリヒ大学において師弟関係にあったことを考慮に入れてみるならば、ある程度の納得が得られるのである。

22) Staiger, Emil: *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, S. 13. 邦訳として、轡田収訳「解釈の方法」（筑摩書房、世界文学大系『文学論集』）参照。

〔付 記〕

本稿は、日本独文学会春季研究発表会（昭和56年5月14日、於日本都市センター）において口頭発表した草稿に加筆修正をしたものである。特に第Ⅱ章：解釈学的地平拡大の試みとしての『近代文芸学の初期ロマン派概念』には、大幅に筆が加えられている。そもそも本稿作成の動機は、DAAD留学生として二年間（1977-1979）、ボン大学ベータ・アレマン教授のもとで勉強する機会をあたえられ、帰国後、留学研究報告として同教授の講義、ゼミナールにおける方法論、印象をたよりに、難解なアレマン教授の研究を分析、考察することにあつた。しかもその際、アレマン教授を仮説的に解釈学的地平の中に位置づけながら論ずることを試みた。本稿は同教授の見解を表面的になぞるだけで終わっているが、同教授が提示している文学研究における根源的問いとしての「詩的なるもの」及び「文芸-批評概念」といったテーマに関しては、今後とも自分自身の問題として省察を深めていきたいと思っている。

最後にこの場をおかりして、アレマン教授、ならびに研究上の助言、忠告をあたえて下さったボン大学助手、Dr. ユルゲン・ゼーリング氏に心から感謝の意を表したい。

（宮崎医科大学講師）