

## 「パレクバーゼ」vs.「ツェズーア」

—ベンヤミンによる初期ロマン派の反省理論の叙述にみられるヘルダーリンの影響について—

小野寺 賢一

ヴァルター・ベンヤミンは博士論文『ドイツ・ロマン派における芸術批評の概念』(1920)において、初期ロマン派の芸術理論の核心が「美」の表出にではなく、「真理」の表出にあると主張する。彼にこのような専断的な解釈を可能にしたのは、初期ロマン派の人々と理論面での交流がなかったフリードリヒ・ヘルダーリンの言説、とりわけ彼の「冷静さ」という概念の導入である。博士論文から1年後に書きはじめられたエッセイ『ゲーテの「親和力」』(1924/1925)において、ベンヤミンは再びこの「冷静さ」という概念に触れる。両テキストを比較することで、当時彼がこの「冷静さ」を、ヘルダーリンが『「オイディプス」への注釈』(1804)で用いた「ツェズーア」の概念と同一視していたことが分かる。ここで「ツェズーア」が意味するのは、具体的にはソフォクレス悲劇における、ティレシアスの登場場面である。ヘルダーリンはティレシアスの登場を、劇において描出される「諸表象のリズミカルな連鎖」の「中断」をなすものとして理解した。ベンヤミンは、美的仮象の端的で熱狂的な表出を、たとえば「真理」のような、より上位のカテゴリーに属するものに対して相対化しうるこの契機を、「冷静さ」の一語に集約する。しかしこれと類似する機能をそなえた概念は、彼の博士論文の本来の主要典拠、フリードリヒ・シュレーゲルの文書それ自体にも存在する。「パレクバーゼ」とよばれるこの概念を、ベンヤミンがうまく導き出すことができなかったのは、当時彼がおかれていた文献上の制約にその一因がある。「パレクバーゼ」あるいは「パラバーゼ」とは、アリストファネスが用いた作劇上の技法であり、具体的には劇の筋の中央部で合唱隊が行った観客への語りかけを意味する。「パレクバーゼ」は、それによって劇の進行が一時的に止まってしまうことから、劇的イリュージョンを破壊する機能をもつと考えられている。シュレーゲルは「劇の完全なる中断および止揚」を意味するこの述語を用いることで、「自己創出」と「自己制限」の詩的相互作用において生じる端的な美の表出を破壊し、この相互作用の閉鎖的の連鎖を超えてゆく「跳躍」の契機が、理念的芸術作品には不可欠であることを示唆したのである。

「ツェズーア」と「パレクバーゼ」との差異は、おのおのの「中断」が作品の外部にいる観客に働きかけるしかたにある。ティレシアスの発言は、劇の中央部で生じる対話において語られることを前もって示唆するか、あるいは事後的に繰り返す。それによって観客は、悲劇の中心的な災禍が、それを引き起こす当事者である王と、その親近者との対話のなかで、無自覚に語られているという事実気づく。「ツェズーア」が悲劇の中央部を指示することで、間接的に観客の意識に作用するのに対し、「パレクバーゼ」は作者の意見表明というかたちで、観客の意識に直接向かう。シュレーゲルは「パレクバーゼ」がもつこの直接性を問題視し、来るべき芸術としての小説においては「パレクバーゼ」が、より構造化されたかたちで埋め込まれることを期待した。ベンヤミンはある意味において、この構造化

された「パレクパーゼ」の実質的対応物を、それと意識しないままにヘルダーリンの悲劇理論に見出し、自らが再構成した初期ロマン派の反省理論にもちこんだといえるのではないだろうか。

## 古いぼれ幼児と輝ける闇

—トーマス・ベルンハルトの戯曲について—

山本浩司

ベルンハルト劇の上演には今日、安易なドタバタ劇というキッチュ化、他方で政治スキャンダル化の傾向が見られる。しかし彼の劇は、特殊時代的・社会的な契機もはらみつ、それだけに還元されるものではない。確かに見た目はモノトーンで、単一の祖型の永遠の反復と見える。室内に設定された演劇空間は、牢獄をその原型的イメージとしている。旅立ちが話題になるのに、決して実現しないなど、劇空間には外部が決定的に欠けている。劇的な事件も起こらない。何かのイベントを待ちながら永遠の準備期間にあるからだ。こうした準備のための空間の原型は、仮面をつけ、化粧をし、衣裳をまとう舞台裏の楽屋にあり、いわば舞台裏が舞台にかかるのだ。人物配置も、家父長的な権威者が過剰な弁舌の暴力を寡黙な従僕に行使するというのが主なパターン。しかも、対話によって劇的緊張が作られることはなく、ただ一方的な繰り言が聞かされる。さらにテーマも執拗なまでに絶望、狂気、老い、死を巡る。ところがこの闇が光る、それも闇の彼方に希望の光というのではなく、闇そのものが輝くといった印象がある。観客／読者はかくして笑ったものか泣いたものか、何とも判断がつかない宙吊りの状態に置かれる。

ベルンハルト劇は、明暗、虚実、生死、老いと幼児性、権力関係など様々な両極が絶え間なく入れ替わる運動体として捉えることができる。なぜなら、弁舌の暴力は、動作の次元では徹底的に従僕に依存しており、ここに権力関係の逆転の余地が生じるからだ。その際、台詞よりもコスチュームや仮面などに大きな意味が与えられる。例えば、鬘と入れ歯をつけ車椅子に依存する耄碌した主人が着替えのために従僕に身を委ねる場面は、母子的な関係の反復と言える。言葉を発することも、這うこともできない乳児、頭髮も歯も生え揃わない乳児が、ただ泣き叫ぶことで主張を押し通そうとするに似ているからだ。権力者が幼児性を併せもつ古いぼれ幼児だとすれば、閉鎖空間も母胎の一変形と言えそうだ。しかしそこは保護される場所であると同時に、愛情の名の下に徹底的な支配が行なわれるところでもある。家族という闇は、とりわけさまざまな小道具によって表現される。閉鎖空間は父祖伝来の家具、写真、肖像などがによって占められて、伝統の重苦しさを引き継いでいる。ベルンハルト劇は、外界や歴史を捨象しているのではない。歴史は室内装飾という形で厳然として存在し、登場人物は歴史の囚人なのだ。

ベルンハルトが提示した可能性のひとつは逃げ去ること。もうひとつは遺産の放棄だ。