

「すべてはリズムである」：思弁的翻訳論への序説

西山達也

はじめに

20世紀において、リズムという主題は、現象学や「生の哲学」(フッサール、ベルクソン、ハイデガー、ベンヤミン、レヴィナス、他)、あるいは詩学、言語学、音楽理論の問い直しの潮流(デリダ、メシヨニック、ゲオルギアデス)のなかで探究されてきた。それにともない、リズムをめぐる語源・文献研究も多様な展開を見たが、そこで確認されたのはこの語の意味するものの豊穡さとそれが指し示す事象の本質的な捉えがたさであった。そもそもリズムという語はギリシア語のリトゥモスに由来し、ラテン語を経由して多くの近代語へと翻訳なしで移植されたという意味で、逆説的に、ヨーロッパの翻訳不可能な固有語(イディオム)のひとつであるといえよう。本稿は、リズムという語の意味の変遷と現代的な受容に関する研究であるが、より大きく見れば、それは「思考にとって翻訳とは何であるか」という問いをめぐる原理的な探究の一環である。以下、前半では20世紀におけるリズム概念をめぐる取り組みのいくつかを検討し、そのうえで後半では現代フランスの批評家モーリス・ブランショによるリズム論を読解したい。

I. 「リズム」をめぐる探求

近代語の「リズム」という語の語源となっているギリシア語の *ῥυθμός* は、

その辞書的な意味としては、反復的運動、尺度、時間、配置、形態といった様々な意味を併せ持っている。この語を最初に思弁的な概念として練り上げたのは古代ギリシアのソクラテス以前の思想家たち、とりわけデモクリトスやレウキッポスらの原子論者たちだとされている。その後、プラトンが音楽と身体の反復的な運動という意味を確立し、現代までこの語義が一般的に用いられるようになった。

ところで、リズムの語源に関しては19世紀から20世紀に到る文献学者たち、言語学者たちによって様々な議論が提起されている。語源辞典を繙くと、リュトゥモスは ῥέω (流れる) という動詞を抽象名詞化したものという説明が広くなされており、また、潮流・波浪・流動の規則的な運動からその意味素を借りていると説明されることもしばしばある。こうした「流動」説を唱えた代表的論者として、ルートヴィヒ・クラークスが挙げられよう (クラークス『リズムの本質』, 1923年)。しかしリズムの語源が「流れ」という自然現象に求められたとしても、こんどは、この流れが具体的に何であるのか、川の流れのようなものなのか、寄せては引く波のようなものなのか、あるいはギリシア語では海も川も同じく流れと呼ばれたのか否か、等々といった論点が派生し、文献学者と言語学者たちは「語源」をめぐる果てしない探求に巻き込まれることになった。

これに対し、リズムという語を、そもそも、流動という意味で考えるのではなく、むしろ「形」「形態」という意味で理解すべきとする説が浮上するに到った。こうした説がおもに典拠としたのは、リュトゥモスを概念として積極的に用いた紀元前5世紀の原子論者たち (レウキッポスおよびデモクリトス) の用例である。そして原子論者たちは原子 (アトム) の「形」という意味で ῥυσμός という語を用いていたことが知られている (ῥυσμός はアッティカ方言の ῥυθμός に対応するイオニア方言の表記)。デモクリトスは、たとえば「水」と「空気」は、それを構成するアトムの「形 (リュトゥモス) によって」異なると述べている。また、アリストテレスも原子論者たちの議論を吟味する文脈で、

リュトゥモスをスケーマ（形態）と翻訳する¹⁾。クラークスをはじめとする「流動」説に対抗して「形態」説を提起した代表的な論者として、ドイツの古典文献学者ヴェルナー・イエーガーと、フランスの言語学者エミール・バンヴェニストを挙げることができよう。

(1) イェーガーの「形態」説

ヴェルナー・イエーガーはドイツの20世紀を代表する文献学者であり、そのリズム論は1934年に刊行された『パイデア：ギリシア的人間の形成』という大部の著作のなかで展開されている。そこではリズムが「形態のうちに捉えること」であるという解釈が提起されるが、それは次のような詩を解釈する文脈においてである。

心よ、わしの心よ、どうにもならぬ苦悩にさんざ翻弄されてる、
だが起き上がれ、して敵たふ者らの攻撃を、真向から受けて立ち、
身を護れ、胸を張って。仇らが待ち構へているすぐその間近に
身を挺して確かと立ち。たが勝ったりとて、大仰に得意がるなよ、
また敗けたとて、家に居て伏し転んで悲嘆にくれなど
するではない、それよりも嬉しいことははっきり喜び、不幸には身を
傷むにしても度を過ぎず、ただ覚るべきだ、人の世は浮き沈みと。
(呉茂一訳。強調引用者)²⁾

(A) アルキロコスの詩断片の解釈

これはリュトゥモスの最古の用例のひとつ、紀元前7世紀の詩人アルキロコ

1) アリストテレス『形而上学』985b15-18。「かれら（原子論者たち）は、いずれの存在〔充実体〕もただその恰好（ἰσθμός）と並び具合（διαθιγή）と向き（τροπή）とだけで差別されると言っているが、ここで恰好というのは形態（σχήμα）のこと、並び具合というのは配列（τάξις）のこと、向きというのは位置（θέσις）のことだからである」（出隆訳、岩波文庫）。

2) Diehl 67a ; 『ギリシア・ローマ抒情詩選・花冠』呉茂一訳、岩波文庫、1991年、142頁。

スの詩の断片である。アルキロコス、ヨーロッパ最初の抒情詩人として知られる人物であり、この断片では、とくに詩人はみずからの「心」(θυμός:「気概」ないし「怒り」と訳すこともできる。プラトンの「魂の三部分説」で気概的部分もしくは意志的部分と呼ばれるもの)にむかって呼びかけをおこなっている。ヨーロッパ最古のモノローグ詩として比較的よく知られた詩である³⁾。

問題となるのは、最後の行で、「浮き沈み」と翻訳されているリュトゥモスである。上に引用した呉訳では「人の世は浮き沈み」と翻訳されているが、ここからは、人間の運命の浮沈を悟りきった詩人の知恵が伺われる。しかしながらギリシア語の原文は γίγνωσκε δ' οἴος ὄυσμός ἀνθρώπους ἔχει であり、直訳すると、「いかなるリュトゥモスが人間たちを捉えるかを知るべし」である。「人間たちを捉えるリュトゥモス」をいかに翻訳するかは、すなわちリュトゥモスの解釈に依存しているのである。「流動説」を採用すれば「人の世は浮き沈み」となる。また、フランス語のベル・レットル版では「人間たちの生を規則づけるリズムを学べ (apprends le rythme qui règle la vie des humains)」という訳が採用されている⁴⁾。だが、古代ギリシア語のリュトゥモスを翻訳するために近代語の *rythme* を用いることはあきらかにアナクロニズムであろう。またそれ以上に、*régler la vie des humains* (人間たちの生を規則づける) という翻訳もあまり根拠のはっきりしない人生訓的解釈に「規則づける」という動詞を付け加えることで、「リズム=規則的な波浪」という解釈を暗に前提とするものになっている。こうした流動説・波浪説に異議を唱えるのがヴェルナー・イエーガーの解釈である。それによれば「とらえる (ἔχω)」という動詞の意味に着目すべきであり、ここからひるがえってリュトゥモスを理解せねばならないのである。

3) Cf. Bruno Snell, «Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik», *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, zweite erweiterte Auflage, Hamburg, Claassen & Goverts, 1948, p. 67; ブルーノ・スネル「初期ギリシア抒情詩における個人の覚醒」『精神の発見: ギリシア人におけるヨーロッパ的思考の発生に関する研究』新井靖一訳、創文社、1974年、127頁。

4) Archiloque, *Fragments*, texte établi par François Lasserre, traduit et commenté par André Bonnard, deuxième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 39.

浮き沈み (Auf und Ab) とはいうものの、そこからアルキロコスの「リズム」のうちに流れるものを見てとる、といったことをしてはならない。たとえ流動するということが、近代的な感覚からすればリズム的なものの自然的作用であり、また、この流動説が、リュトゥモスが ῥέω (流動する) という動詞から派生するという言語学的見解に基づいているとしてもである。

(…) リズムが人間を「捉える = 保持する (hält)」と言われるとき — 私は先ほど「桎梏のうちに保持する (in Banden hält)」と翻訳したが —、ここで問題になっているのは諸事物の流動だと考えてはならない⁵⁾。

ここでイエーガーはリュトゥモスの語義のうちに「捉える」(ἔχω [持つ・保つ] →halten) という運動を内包させようとしている。なぜリュトゥモスのうちに「捉える」という意味素を組み込まなければならないかといえば、それは「捉える」ことが「形態のうちに捉える」ことだからである。イエーガーは明示的には指摘していないが、「形態」を意味するギリシア語の σχῆμα は、そもそも ἔχω と語源をともにする語なのである。

(B) アイスキュロスの用例

イエーガーが引くもうひとつの例は、「捉える形態」というリュトゥモスの解釈に具体的なイメージを提供するものである。それはアイスキュロスの『縛られたプロメテウス』における用例である。

むしろアイスキュロスのプロメテウスを思い浮かべてみよう。プロメテウスは鉄の枷で縛られていたが、彼は自分のことを「リズム」のうちに縛られていると言っている⁶⁾。

5) Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Band 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1934, p. 174.

6) Jaeger, *Paideia*, p. 174.

プロメテウスはゼウスから火（すなわちテクネー）を盗み岩山に縛り付けられるのだが、彼が岩山に枷で縛り付けられる運命がリュトウモスより派生した動詞 ῥυθμίζω によって言い表されている⁷⁾。ここでのリュトウモスは、プロメテウスの生身の身体を縛るものであり、自然を拘束する技術、ピュシスを撓めるテクネーを示唆するものである。イエーガーは次のように続ける。

あるいはクセルクセスについて思い浮かべてみよう。アイスキュロスは、クセルクセスがヘレスポントス〔海峡〕の流れに枷をはめ、そこを渡る水の路を別の「形態 (Gestalt : Rhythmus)」に変えた、と言っている。つまり水の路を橋へと変形 (umgestalten) し、水の路に堅固な枷をかけたのである。ここではリズムは、まさしく、運動ないし流動に制約と締め付けを課すものを指している⁸⁾。

リズムを変えることは、ここでは自然の水流、すなわち流動するものに枷をはめて流れを変えること (μεταρρυθμίζω) を言う⁹⁾。リュトウモスには、これ以外に、髪を束ねるスカーフもしくは紐を意味する用例などもある¹⁰⁾。海流と枷、流れる髪とそれをまとめるスカーフもしくは紐。ここで、イエーガーは、

7) アイスキュロス『縛られたプロメテウス』241行。「人間たちへの憐れみを先にしながら、身は憐れみを受けようとも思いがけず、無慚や、こうした仕打ちにあっているのだ (ἔρρυθμισμαί)」（呉茂一訳、ちくま文庫）。リデル・スコット・ジョーンズのギリシア語辞典ではここでの ἔρρυθμισμαί は「〔ゼウスの〕命令に従う (brought to order)」の意味で解釈されている。

8) Jaeger, *Paideia*, p. 174-175.

9) アイスキュロス『ペルシア人』745-748行。この箇所では ἔχω (捉える) とリュトウモス、そして ῥέω (流れる) のあいだの内的連関をはっきりと見てとることができる。「何とあの子〔クセルクセス〕は聖なるヘレスポントスに、奴隷に対してのごとく、くびきをかけてボスポロスの神の流れ (βόσπορον ῥόον) をばとどめよう (σχήσειν ῥέοντα) と望んだのだ。そして路を思いのままに作り変え (μετερρυθμίσει), 打ち鍛えたるかせをかけて、大軍に大きな通路を作り上げた」(湯井壮四郎訳、ちくま文庫)。

10) エウリピデス『ヘカペー』924行。「私は髪を布でくるんでゆっていた」(高津春繁訳、ちくま文庫)。「髪を、紐で結んで結び上げていた (ἔρρυθμιζόμεναι)」（丹下和彦訳、『ギリシア悲劇全集』第6巻、岩波書店、1991年）。

おそらく ἔχω と σχῆμα の語源的関連をも念頭におきつつ、リュトゥモスが「捉える形」であることを強調する。最終的には、ダンスや音楽におけるリズム概念の根柢にあるのも、「捉える (halten)」こと、あるいは「停止」して「ポーズ (Halt)」をとることという原直観であるという。

ギリシア人がダンスと音楽におけるリズムを発見したということの根柢にある原直観は、流動ではなく、むしろ停止であり、運動の確固たる制限なのである¹¹⁾。

解釈の出発点になっているアルキロコスの詩に立ち戻るならば、最後の行は、「人生に浮き沈みがある」という人生論的教訓を告げるものとしてではなく、「心 (気概)」のおのれ自身に対する鼓舞・勧告として解されるものである。それが喚起するのは、堅固さを保持しつつ敵に「毅然と対抗する」ことである。そのためにも、リュトゥモスを学ばねばならない。とすればイエーガーの言うように、「浮き沈み」ではなく、「かたち」を学ぶべきとみずからの心を鼓舞すると解釈することが無理のないものとなる。イエーガーはこれを「個体の自己形成 (Selbstformung des Individuums)」¹²⁾と呼ぶ。Formung はイエーガーが「パイデア」(教養・形成)をパラフレーズして用いる語であり、この「形成」のプロセス——単なる Form ではなく動態としての Formung——が、ここでは、リュトゥモスによって言い換えられているのである。

(2) バンヴェニストの議論

イエーガーに引き続き「リズム = 形態」説を採用した論者として言語学者エミール・バンヴェニストが挙げられる。バンヴェニストは1951年に発表した論

11) Jaeger, *Paideia*, p. 175.

12) Jaeger, *Paideia*, p. 160. イエーガーはイオニア・アイオリア地方における抒情詩の発生を「個体の自己形成」と呼ぶのだが、同時に「個体 (Individuum = ἄτομον)」の問題に言及することで原子論の展開との関連を示唆している。

考のなかで¹³⁾イエーガーの「形態」説に基本的には同意するが、その議論は、たんに「形態」という語源を画定するという以上のことを試みている。簡略にまとめると次のようになる。

(α) リュトウモスは主として原子論者たちによって「形 (スケーマ)」の意味で用いられている。より厳密にいえば、リュトウモスをスケーマと言い換えているのはアリストテレスであるが、スケーマが「固定化した形態」であるのに対して、リュトウモスは運動性を伴ったもののその都度の形態である。

(β) しかしリュトウモスと ῥέω (流れる) のあいだに派生関係があるとする説を軽々しく否定することはできない。

(γ) とはいえ ῥέω が語源だったとしても波浪の潮汐運動とリズムを直接に関係づけることは困難である。

(δ) リュトウモスを音楽的・身体運動的な意味で用いるようになったのはプラトン以降である。

「流れる」という意味は、「語源的で本来の意味」とはみなされない。とはいえ、イエーガーがリュトウモスから流動の観念を切り離そうとしたのに対して、バンヴェニストはリュトウモスと ῥέω の派生関係を批判することを目指してはいない。バンヴェニストによれば、原子論者たちが「形態」としてのリュトウモスを考えるとき、これはスケーマと異なり固定性を欠いた形態であるという¹⁴⁾。したがってリュトウモスは潮の干満のような自然の規則的な運動とは無関係であるとしても、流動するものとの関係がないわけではない。

13) Emile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 44, 1951, p. 401-411. *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966 に再録。

14) バンヴェニストは「固定化なき布置=かたち (configuration sans fixité)」という表現を用いている。*Linguistique générale*, tome 1, p. 333. 後述するように、モーリス・ブランショはこれを「変動しつつの布置=かたち (configuration changeante)」とパラフレーズしている。

ただし、バンヴェニストが「形態」説を唱えるにあたって依拠している原子論者たちのリュトゥモス概念に関しては、批判的な見解も提出されている。たとえばミシェル・セールはデモクリトスからルクレティウスに到る原子論の系譜におけるリュトゥモス概念を精査し、この語が原子論者たちにおいて意味するのが「流れ」であるという説をあらためて評価する¹⁵⁾。セールによれば「流れ」はけっして一方向的・非可逆的なものではなく、行ったり来たりの流れ、逆流や渦巻きをともなう流れ——原子は一箇所に集まると渦を生じ、その渦の中で相互に結びつき物体の形態を生ずるとされる——といったかたちで可逆性をともなう。したがってリュトゥモスの「形態」という語義は、まさに、流れ、逆流、渦巻き、等の自然現象への注視から導き出されたものだ、というのである¹⁶⁾。もっとも、バンヴェニストの議論は、リズムの語源が「流動」であるか「形態」であるかを実証的に画定することを目指すものではなく、むしろ、そうした検討を可能にする思弁的・言語的条件を問うことに力点を置いている。そこでは唯一の根源（語源）から発出する一直線の表象のつながり（「起源」と「派生」の関係）に回収されることのない、言語のふるまいそのものが明るみに出されているのである。

15) Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris, Minuit, 1977; 『ルクレティウスのテキストにおける物理学の誕生』豊田彰訳、法政大学出版局、1996年。とくに「落下とリズム」の章を参照。

16) Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, p. 190; 『ルクレティウスのテキストにおける物理学の誕生』, 238頁。「この言語学者も、ヘラクレイトス、モンテーニュ等の人々と同じで、河川を航行したことがないのである。彼らが思い込んでいるような流れ方をするものは、何もありません。直接的な物理的経験が、単純な実践が、レインのなかにリュトゥモスを、あるいは流れのなかに渦を、あるいは非可逆的なもののなかに可逆的なものを眺めさせてくれる。リズムとはひとつの形態なのである。さよう、それは、最初のディオス〔渦〕のなかで結合した原子たちが採用する形態なのだ。始まりには瀑布が、水の落下がある。これはレインであり、流れ (rhèse) である。そこに出現するディオスが、この非可逆的なものに束の間の可逆性をもたらす。これがリュトゥモスなのだ。いや、初めてリズムを可能にし、これを考察するのはプラトンではなくて、原子論者たちなのである。ここでは、言語学は何の矛盾もなしに日常の実践、事物の本性、抽象的理論に即している。デモクリトスは、リズムをその本来の場所に見ているのだが、バンヴェニストにはそれが見えなかった。ヘラクレイトスの非可逆的なものに、ここかしこでリズムを与えたのは、デモクリトスや原子論者たちなのである。」

(3) ハイデガーのリズム論

ブランショのリズム論を読解するうえでの前提となる議論として、第三にハイデガーのリズム論を確認しておかねばならない。

ハイデガーが直接的にリズムの問題に言及したテキストは、じつはあまり多くない。したがってハイデガーのリズム論の核心を抽出することは困難であるが、1930年代以降の講義や講演を読み込むとき、彼の言語論・芸術作品論をつらぬく地下鉱脈としての「リズム」概念を探り当てることができる。とりわけ、ハイデガーがアリストテレスの『自然学』を読解した1939年の論考では、リュットゥモス概念への独自のアプローチが確認される¹⁷⁾が、この論考の読解は本稿では行わず、ハイデガーが明示的にリズム概念に言及している箇所をいくつか確認するにとどめたい。

リズムに関してハイデガーがもっとも明示的に発言しているのは、1967年のオイゲン・フィンクとの共催ゼミナール（『ヘラクレイトス・ゼミナール』）においてである。そこでハイデガーは音楽学者のトラシュブロス・ゲオルギアデスの言語とリズムに関する論考¹⁸⁾を参照しながら、次のように述べている。

(…) 彼は言語についてすばらしいことを述べています。なかでも彼はリズムについての問いを提起し、*ῥυσμός* が動詞 *ῥέω*（流れる）とは無関係で、「型押し（*Gepräge*）」として理解せねばならないと主張しています。ヴェルナー・イエーガーを参照しながら、彼はアルキロコスの断片67aの詩行に依拠しているのですが、ここでは *ῥυσμός* が「型押し」の意味で用いられているのです。アルキロコスの詩句とは次のようなものです。

17) « Vom Wesen und Begriff der Φύσις.. Aristoteles, Physik B, 1 », *Wegmarken* [1976], *Gesamtausgabe*, Band 9, herausgegeben von F.-W. von Herrmann, 1985, p. 239-301 ; 『道標』辻村公一・Hartmut Buchner 訳、ハイデッガー全集第9巻、創文社、1985年、293-382頁。

18) Thrasylulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg, Rowohlt, 1958 ; « Sprache als Rhythmus », *Die Sprache*, München, R. Oldenbourg, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der schönen Künste, 1959, p. 75-92.

erkenne, welcher Rhythmus die Menschen hält.

いかなるリズムが人間たちを保持するのかを知れ。

さらに彼はアイスキュロスのプロメテウスから同様にヴェルナー・イェーガーがすでに指示している箇所を引いています。その個所では、*ῥυθμός* もしくは *ῥυθμιζῶ* が、アルキロコス（注19）の断片における意味と同じ意味を与えられています（『縛られたプロメテウス』241行）。ここではプロメテウスは、自分自身について「私はこのリズムのうちに縛り付けられている」と述べています。彼は、鉄の鎖で縛られ動かないようにしっかり拘留されていて、岩に *rhythmizieren* されている、つまり繋がれている（*gefügt*）。この点に関して、ゲオルギアデスの指摘によれば、人間たちがリズムを作り出すのではなく、ギリシア人にとって、リュトウモスは言語の基盤であり、言語というものは我々に到来するものなのです。こうした方向で、ゲオルギアデスはアルカイックな言語を理解しています¹⁹⁾。

リズムは人間が作り出すものではなく、リズムが言語の基盤であり、言語は我々に到来するものである。こうしたリズム観および言語観は、まさにアルキロコス（注20）の詩行における「人間たちを把捉する」リズムの働きに呼応するものである。注目すべきは、ここでリズムが「型押し（*Gepräde*）」という言葉で翻訳されているという点である。*Gepräde* は後期ハイデガーのテキストでしばしば用いられる翻訳困難な語であるが、これが意味するのは、型、鑄型、刻印、打刻、類型、特徴、性格——キャラクター的な「型」——である²⁰⁾。このようにハイデガーもまたイェーガー／バンヴェニストの「形態」説に与しており、1958年の講演（「語」）においても、明確に「流動」説を否定している。

19) *Seminare, Gesamtausgabe*, Band 15, herausgegeben von Curd Ochwadt, 1986, p. 94.

20) Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », *Le sujet de la philosophie. Typographie I*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979.

リズム，すなわち ῥυσμός とは流れるとか流れることという意味ではなく
繋ぎ合わせることである。リズムとは、休止をあたえるものであり、この
休止がダンスや歌の運-動〔道の切り開き *Be-wegung*〕を繋ぎ合わせ、み
ずからのうちに憩わせる²¹⁾。

たしかにここでは流動ではなく休止・停止させるもの (*das Ruhende*) こそが
リズムであると述べられている。ハイデガーはリズムに対応するギリシア語と
して ῥυσμός と表記しているが、これはあきらかにイエーガーが注釈したアルキ
ロコスの詩行や、原子論者たち議論を念頭に置いてのことである。そしてリズ
ムが「繋ぎ合わせ (*Fügung*)」であるという奇妙な解釈が提示されている。繋
ぎ合わせによって作り出されるのが「形態」であることも否定はできないが、
できあがった形態よりも形態生成の契機が重視されているとも考えられる。リ
ズムは「動いてゆくものを繋ぎ合わせる」のである。流動ではない「接合」、滑
らかではない繋がりとは、断絶的な連続、配置、いうなればパッチワーク的な
繋ぎ合わせ、ごつごつした繋ぎ合わせと解釈することができよう。先に引用し
た『ヘラクレイトス・ゼミナール』においても、ハイデガーはプロメテウスが
岩山に「繋がれている (*gefügt*)」と言い表していた。これを「型押し」のイ
メージも重ね合わせるならば、リズムとは一回一回の型押しの系列、タイピン
グの反復、いうなれば非連続的な連続として考えられているように思われる。

この「繋ぎ合わせ」のイメージをさらに展開したのが、「生けるランボー」
(1972年) というテキストにおけるリズム概念についての言及である。この
エッセイにおいては、詩人としてのランボーの二つの言葉（「ギリシアでは (…)
詩句と豎琴とが〈行為〉にリズムを与える」「詩文はもはや行為にリズムを与え
ないだろう、それは先んじるであろう」）を解き明かす鍵として、「原初」のアル
キロコスの詩行が参照される。『ヘラクレイトス・ゼミナール』でも参照され

21) *Unterwegs zur Sprache* [1959], *Gesamtausgabe*, Band 12, herausgegeben von F. W. von Herrmann, 1985, p. 217; 『言葉への途上』 亀山健吉・Helmut Gross 訳、ハイデッガー全集第12巻、創文社、1996年、283頁。

ていたこの詩人の言葉が次のように翻訳されている。

lerne kennen aber, ein wiegeartetes Ver-Hältnis (die) Menschen hält.

どのように形作られた関一係（関わり合いの保持）が人間たちを保持する
のかをまさに知るに至れ²²⁾

ここでは「リュトゥモス」は Ver-hältnis（関わり合い，関係，つながり）と翻訳されている。この「関わり合い」は，1958年の講演で Fügung（繋ぎ合わせ）と呼ばれていたものに近づけて理解すべきであろう。また，この訳文のなかで「引き留める・つかまえる・保持する」を意味する halten と，その派生語である「関わり合い（Ver-hältnis）」が二重化されて用いられているのはきわめて興味深い。halten はギリシア語の動詞 ἔχω（保持する・捉える）の訳であり，Ver-hältnis はリュトゥモスの翻訳であるので，語源的には直接関係のない原文中の二つの語が，無理やり一語の中で「関係」づけられていることになる。

ein Ver-hältnis hält die Menschen...

halten という動詞とその派生名詞 Halt（停止・引きとどめ）をヴェルナー・イエーガーがリュトゥモスを翻訳する際に用いていたことはすでに確認した。「関わり合い」と「引き止め」が，人間たちに Haltung（構え・型・姿勢・保持）をあたえ，そのかぎりでも人間の大地の上での新たな「滞在（Aufenthalt）」を可能にする。次の箇所ではハイデガーは「接合」と「関わり合い」という二つのイメージを重ね合わせながらリュトゥモスを翻訳している。

来るべき詩人の〈言〉が，このような関わり合いの接合構造（Gefüge dieses Verhältnisses）の構築に従事し，かくして人間に大地の上での新たな滞在を

22) *Aus der Erfahrung des Denkens*, p. 227; 『思惟の経験から』, 285頁。

備えるようになるのであろうか？²³⁾

これがランボオの「詩文は先んじるであろう」のハイデガーによる（疑問形での）解釈，ということになる。アルキロコスの詩のこのような翻訳は，元の詩の最終行を恣意的に抜粋して箴言風に作り変えるもののようにも見える。しかしいっそう特徴的なのは次の点である。すなわち，ハイデガーはギリシア語の ἔχω とリュトウモスとのあいだで潜在的に作用していた内的な意味連関を，翻訳において，すなわちドイツ語の halten という動詞において顕在化させようとしているのである。そしてこれはリュトウモスがスケーマ（ἔχω と語源をともにする）へと「翻訳」されうることを見越してのことである。このことはリュトウモスの語源をスケーマとして恣意的に「解釈」ということとは異なる。むしろ，こういってよければ，「関わり合いの接合構造（Gefüge dieses Verhältnisses）」という表現によって，リュトウモスとスケーマを同時に翻訳し，この翻訳から出発して我々に何がしかのことを思考させようとしているのである。

以上，急ぎ足かつ断片的にハイデガーによる「リズム」の翻訳を検討したが，これを起点として，ハイデガーの言語論・芸術作品論・技術論を再構成することもできよう。リズムの問題がたんに付随的な論点であったためか，リズム概念に対して何らかの「留保」があったためか，最終的に，包括的なリズム論としての言語論および芸術作品論は構築されていない。このリズム論の不在自体の意味を考察する作業も必要となろう。たとえば，ハイデガーが「リズム」概念のうちにプラトン以来の伝統的な主体概念（音楽と体育による「個体」の形成，あるいは調和的な主体の陶冶，ヴェルナー・イェーガーの「パイデア」，プラトン以来の「人間主義」²⁴⁾），あるいは形而上学によって規定された美学

23) *Aus der Erfahrung des Denkens*, p. 227; 『思惟の経験から』, 285頁。

24) 「存在をイデアと解する解釈は，諸々のイデアを見ることを際立たせることを要求する。この際立たせに，パイデアの，つまり人間を形成する「教養」の果たすべき役割が対応する。(…) プラトンの思惟のうちにおける形而上学の発端は，それと同時に「ヒューマニズム」の発端である」。 *Wegmarken*, p. 236; 『道標』, 288頁。

的・修辞学的言語観を看取し、これを（ポスト形而上学的思索を展開するにあたって）「使い勝手の悪い概念」と判断した可能性は十分にある。

ハイデガーにおけるリズム論の欠如と、それを補うような一連の奇妙な（ある意味でキツチュな）断片翻訳をもとに議論を構築することはあまり生産的な試みには見えないかもしれない。しかしながら、ハイデガーは、翻訳から出発して思考しようとした哲学者でもあり——彼にとって解釈することと翻訳することは同義であった——、ある種の操作を加えることで、これらの翻訳の思考に改めて接近しなおすことは十分に可能である。少なくともモーリス・ブランシヨはそのような翻訳の可能性を思考したハイデガーの読者のひとりだったのではないだろうか。あるいはハイデガーが構築し得なかったリズム論を独自に発展させることを試みたのではないだろうか。こうした仮説にもとづき、次にブランシヨが構想したリズム論を検討したい。

Ⅱ. モーリス・ブランシヨのリズム論

ハイデガーより20歳ほど年下のフランスの批評家モーリス・ブランシヨは、フランスではいち早くハイデガーの思考の重要性に着目し、それをたんに受容しただけでなく、テキストを読解し、咀嚼したうえで応答を試みた人物である。ブランシヨの著作のなかで、以下において中心的な読解対象として選ぶのは『災厄のエクリチュール』（1980年）のなかのいくつかの断片である。そのために、まずは『災厄のエクリチュール』に先立つ著作でのリズム論を簡単に確認したい。

(1) 『文学空間』

『文学空間』（1955年）のリズム論は、ブランシヨがハイデガーの芸術作品論と言語論を強く意識し、その思想をパラフレーズしながら執筆した論考「文学と根源的経験」のなかに見出される。そこでブランシヨはハイデガーが注解した詩人ヘルダーリンのものとされる、「すべてはリズムである」という言葉を手

がかりとする（正確にはここで引用されるヘルダーリンの言葉は、ベッティナー・フォン・アルニムが書簡体小説『ギュンデローデ』のなかで紹介している言葉であり、ヘルダーリン自身が書き記したものではない）。

ヘルダーリンがシンクレールとかわした狂気の対話の初期のもの——おそらく1804年にかわされたものであるはずだ——のなかで、あらゆる芸術作品について、それが単一のリズムなのだと言ったとき、彼の指し示しているのはまさにこの領域、すなわちすべてが外にあり、しかし見通すことのできない、閉ざされたものとしてすべてがある領域なのである。「リズムが思考の唯一無二の表現様態となると、そうしたときにはじめて詩は存在する。精神が詩となるためには、精神はみずからのうちに生来のリズムの神秘をもたねばならない。精神が生き、そして可視のものとなることができるのは、ただこのリズムにおいてのみなのだ。あらゆる芸術作品は、唯一の、そして同一のリズム以外のものではない。すべてはリズムにほかならない。人間の運命はあらゆる芸術作品が唯一のリズムであるように、唯一の天成的なリズムなのだ。」²⁵⁾

ここでリズムと名指されているのは、「すべてが外にある、見通すことのできない、閉ざされたものとしてすべてがある領域」、ハイデガーの言葉を借りて言えば、芸術作品における脱隠蔽化と隠蔽化（アレーテイア）の二重の運動の生じる場である。少しあとでは、この領域は、詩人の帰属する空間、すなわち「内奥も限界もない外」、疎遠なもの、ヘルダーリンが「リズムの無限の空間」を見つつ「距たり（*écart*）」という名を与えたもの、と言い換えられている。この運動をひとことで言い表したのが「彷徨」である。それはたんに寄る辺なき追放を運命づけられた詩人の境遇を指すのではなく、むしろ、音楽的・音声的なリズムには限定されない、芸術作品が真理を顕現させるための、その作品の

25) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 234.

生成の運動であり原理としてのリズムである²⁶⁾。そしてそうしたリズムへと「帰属する (appartenir)」ことこそが問題なのであって、これはリズムの側から言えば、「いかなるリズムが人間たちを捉えるか (tenir)」(アルキロコス)を問うことに通じるのである²⁷⁾。

(2) 『終わりなき対話』

このように、リズムは、1950年代のブランシヨにおいては、芸術作品における真理の顕現（その顕現はつねに隠蔽化／脱隠蔽化の二重の運動において生じる）の原理、あるいはこの顕現が生じる場を切り開く「彷徨」の運動として位置づけられていた。この位置づけが1960年代に執筆されたテキストでは修正を加えられる。批評集『終わりなき対話』（1969年）に収められた対話体のテキスト「話すこと、それは見ることではない」²⁸⁾においては、その題名が示唆しているように、言語と視覚的イメージのあいだの関係が話題とされているのだが、同時に対話者たちは、イメージと言語という二項対立の手前にとどまりながら

26) 『文学空間』におけるブランシヨの考察は友人であるエマニュエル・レヴィナスのリズム論への応答としても構想されている。「もっぱらリズムや音楽的なものだけが考慮されるような音響芸術から両者を引きはがし、それらをエスティック一般のカテゴリーに連れ戻さねばならない」(« La réalité et son ombre » [1948], *Les imprévus de l'histoire*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994, p. 129-130 ; 「現実とその影」『レヴィナス・コレクション』合田正人訳、ちくま学芸文庫、310頁)。また、レヴィナスも「芸術の運動」の核心に「アイステーシスのなかでの踏み迷い (égarement)」を見出している (De l'existence à l'existant [1947], Paris, Vrin, 1990, p. 85 ; 『実存から実存者へ』西谷修訳、ちくま学芸文庫、2005年、114頁)。これらの点に関しては日仏哲学会2011年秋季研究大会にて「対話としてのリズム：エマニュエル・レヴィナスとモーリス・ブランシヨ」と題して研究成果を発表した。

27) *L'espace littéraire*, p. 249. 「詩とは流謫であり、詩へと帰属する詩人は流謫の不満足に帰属している (le poète qui lui appartient appartient à l'insatisfaction de l'exil) のであって、彼はつねに彼自身の外に、その生誕地の外にいる。彼は異他なるものに帰属し (appartient à l'étranger)、内奥もなく限界もない外であるところのもの、つまりヘルダーリンが狂気において、リズムの無限の空間を見つ名を与えた距なりに属しているのである。」

28) « Parler, ce n'est pas voir », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35-45 [« La Marche de l'écrevisse », *Nouvelle Revue Française*, n° 91, 1960, p. 90-99].

この二項対立を成り立たせるものの次元に着目し、それを「リズム」の運動に結び付けようとする。この対話篇のなかには次のような箇所を読むことができる。

— (…) イメージとは、このような二重性をもったイメージです。それは対象の分身ではなく、事物が形象化されるのを可能にするような原初的な分身化のことです。二重化よりもさらに原初的な、湾曲化、転回の回転、この「ヴェルシオン」、つねに反転しつつあり、みずからのうちであっちに行きこっちに行く発散=分岐。私たちが問題にしている言葉 (parole) とは、この最初の曲がりくねり (tournure) への回帰なのです。曲がりくねりという名詞は、ここでは動詞的な意味で理解しなければなりません。(…) 西洋の文学語には二つの方向をしめす二つの名辞 [prose と vers] があるのですが、これらはこの転回という考え方を迎え入れた二つの異なった仕方だということをしっかり覚えておいてください²⁹⁾。

まずイメージがたんなる二重化ではなく「あっちに行きこっちに行く」原初的な屈曲として規定される。そしてこの曲がりくねりがこんどは「言葉 (parole)」の本質をも言い表していることが確認される。韻文も散文も、曲がりくねりの運動の発現形態の違いなのである。

※ ちなみにここでの「曲がりくねり」は、ハイデガーが「言葉についての対話」で「二つ折れ (Zwiefalt)」と呼んだものを念頭においた表現である³⁰⁾。「言葉についての対話」(「日本人との対話」)は1959年に刊行されており、また、「放下 (Gelassenheit)」をめぐる対話も同年に刊行されていることから、これらの「対話」シリーズから想を得てブランシヨの

29) Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 42.

30) Heidegger, «Aus einem Gespräch von der Sprache», *Unterwegs zur Sprache* [1959], p. 116-118; 『言葉についての対話』, 平凡社ライブラリー, 2000年, 77-83頁。

「対話」（1960年に発表）が執筆されたことがほぼ間違いなく推測される。批評家としてのブランショが「対話体」のテキストを発表しはじめるのは、まさに1960年以降である。しかも1960年に二つの「対話」が発表されており、ひとつはエルンスト・ユンガーについてのもの³¹⁾（ここでも1955年に発表されたハイデガーのユンガー論からの影響が明らかである）、そしてもうひとつが目下検討中の対話「話すこと、それは見ることではない」である³²⁾。最終的に、数多くの「対話」が執筆され、1969年の『終わりなき対話』に収められることになる。

— けれどもそれらの語〔韻文、散文という語〕はたんに次の二つの形態の外的側面を言い表したにすぎませんね。散文は連続的な線、韻文は行ったり来たりのうちに折り返される断裂した線。

— たしかにそうです。ですが、言葉が詩による捩れのうちで方向転換をおこなうためには、まず、すでに方向転換が与えられていなければなりません。この最初の転回、転向というこの根源的な構造（のちに線状的な行ったり来たりという緩められたかたちになる）、これこそが詩なのです。ヘルダーリン（シンクレールとベッティーナによれば）が述べているように、「すべてはリズムである。人間の全運命は、芸術作品が唯一のリズムであるのと同様に、唯一の天上的なリズムなのである」。

— 結局、そのようにリズム — とその帰結としての韻律 — は説明されるのですね。

— あなたが少しばかり留保をしめすのも理由のないことではありませんね。たしかに何も説明されていないですし、展開されてもいません。謎

31) « Entretien sur un changement d'époque », *Nouvelle Revue Française*, n° 88, avril 1960, p. 724-734 ; « Sur un changement d'époque: l'exigence du retour », *L'Entretien infini*, p. 394-404.

32) 初出時のタイトルは *La Marche de l'écrevisse*. 直訳すれば「ザリガニの歩み」であるが、フランス語の慣用句で「後ずさり」「のろのろした歩み」といった意味になる。ハイデガーの「退歩 (Schritt zurück)」を意識した表現である。

はむしろひとつの語のうちに集約されてしまいました。私は行ったり来たりする探究の道筋を自分のうちに保存して（*retenir*）いる迂回の言葉の痕跡をたどりたかったのですが、少し急ぎすぎでした。けれども扱っている主題それ自体からして、私たちは性急にことを運ぶのを慎むべきなのです。回り道は近道ではありません。回り道に応答する言葉のうちでは、移り変わりこそが本質的です。引き止め（*tenir*）、そして保持（*entretenir*）せねばなりません。

— だからこそ、おそらく、私たちの対話（*entretien*）の意味があるのです³³⁾。

「リズム」は、ここでは、言語のもつ根源的な迂回の性格、「行ったり来たり」の性格、すなわち「対話」的性格を言い表すものとして提示しなおされている。だが同時に、ここでの説明は「対話」体で書かれていることにも注意を払わなければならない。ブランショにおいては、エクリチュールの形態が内容そのものを規定してしまうことがしばしばあるが、そこで書かれている内容は、こんどはその形式をジャスティファイするという目的に奉仕する。いま引用した箇所では、リズムの本質が話題になっており、リズムは「行ったり来たりの運動」と規定される。しかし「行ったり来たり」の運動は、ここで採用されている「対話」という形式そのものを指し示すものにもなっている。つまり、対話体で、対話の本質であるリズムの概念を説明しているのである。しかしそれが対話で書かれている以上、何らかの直截的な「結論」が提示されているわけではない。むしろ、「リズム」という概念を提示してしまうことへの躊躇い、留保が表明され、迂回の必要性が述べられている。性急にリズムを「原理」に祭り上げてはならない、それでは何も説明されてはいない。「すべてはリズムである」というヘルダーリンの言葉を参照したところで、すべてが見事に説明されたようで、何も説明されていないのではないかと、対話者のうちのひ

33) Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 42-43.

とりは述べている。最終的に、リズムというものの実体化には疑問符がつけられる。

ここで目立たないながらも注目せねばならない点がもうひとつある。それはブランショが「捉える」を意味する *tenir* という動詞の関連語を執拗に用いていることである。*entretenir* (保持する, 会話する), *retenir* (保存する)。引き止め, 保持し, 停止しつつ, 対話を続けることの原理として、「リズム」が提示されている。ここでの *tenir*, *retenir*, *entretenir* といった言葉が、ハイデガーのリズム論において確認した「halten」および「Ver-hältnis」(保持・停止・関係)の語彙と響きあうものであるのは偶然ではない。1960年代のブランショは、後期ハイデガーのテキストのなかで頻繁に用いられる「halten」の関連語を強く意識しながら多くの評論を執筆し——このことを確証するためには両者のテキストを厳密に対照させる作業が必要となろう——、それを『終わりなき対話 (*L'Entretien infini*)』という著作にまとめる。言語の根源的な構造としてのリズムは、その「行ったり来たり」という「形態」のうちに「人間たちを捉える・保持する」。すべてがリズムのうちに「保持」される、これが「すべてがリズムである」の意味するところなのである。

(3) 『災厄のエクリチュール』

このようにして、『終わりなき対話』では「対話」というスタイルを採用しつつリズムをめぐる考察を紡ぎだしていたブランショであるが、その後、ブランショの言うところの「脱作品化の要請」をさらに突き進め、こんどは「断片」形式のテキストを産出するようになる。1980年の『災厄のエクリチュール』は、まさに、200頁にわたって断片が繋ぎ合わされ、その「リズムカル」な配置によって書物が構成されている。

この著作では、一見したところ、内容的に一貫性や構成・配置の主題性があるわけではなく、ただ淡々と、断片が並べられているようにみえるのだが、そこにはおぼろげにはあるが中心がいくつか存在し、また、大まかな主題の共通性などから複数のブロックごとに似通った「内容」の断片がまとめられている

ことが看取される。以下に読解するのは、それらの断片のうちリズムをめぐる考察群である。先取りしていえば、この著作でブランシヨは「断片」という形態で文章を構成しているのだが、この「断片を繋ぎ合わせて書物を構築する」という「形態」の正当化を、こんどは「リズム」という主題の考察によって遂行しているのである。

(A) 断片 1

「リズム」という主題への言及は、著作冒頭の14頁と、171-175頁に見出される。まず、14頁の断片で引用されているのは、ハイデガーも参照していたアルキロコスの詩とアイスキュロス『プロメテウス』からの抜粋である。

「いかなるリズムが人間たちを保持するかを知れ」（アルキロコス）。リズムもしくは言語。変転しつつの布置=かたち（*Configuration changeante*）。プロメテウス：「このリズムに、私は捉えられている」。リズムの何が問題なのか？ リズムの謎という危険³⁴⁾。

ハイデガーの「生けるランボー」（1976年にドイツ語-フランス語対訳で刊行³⁵⁾）および『ヘラクレイトス・ゼミナール』（フランス語訳は1973年に刊行されている³⁶⁾）が参照されていることは明らかである。これら二つの引用に共通するのはリズムが人間を「保持する」あるいは「捉える」という作用である。*configuration changeante* については後述するが、これはブランシヨによればバンヴェニストの表現である。*configuration* は複数の要素が組み合わさって形態（*figure*）をなすこと、あるいはその形状を表す語であるが、まさしく形態と接合（繋ぎ合せ）の双方を含意するという意味でハイデガー経由のリュトウモス

34) *L'écriture du désastre*, p. 14.

35) Heidegger, « Rimbaud », *Archives des Lettres modernes*, n° 160, 1976.

36) Martin Heidegger, Eugen Fink, *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, traduit de l'allemand par Jean Launay et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1973.

解釈をフランス語に翻訳する便利な用語といえよう。ともあれ、これだけからではブランショが何を示唆しようとしているのか判然としない。次に確認する四つの断片を読み込むことで、これらの引用への切れ切れの注釈（「リズムもしくは言語」「変転しつつの布置＝かたち」「リズムという謎の危険」）の意味が理解される。ブランショにおける断片は、このように、つねに、相互に参照し、注釈しあいながら配置され、「繋ぎ合わされて」いる。

(B) 断片 2

先の断片において、まず「リズムもしくは言語」というコメントが付されていたが、この著作の170頁以降で展開されるリズムについての四つの断片の第一のものにおいて、まさしく言語が問題とされる。「言語の起源」と「根源の贈与」をめぐる断片³⁷⁾に引き続いて、以下の議論が展開されている。

ルロワ＝ゲーランのような学識を持った者の主張することに——それを受け入れながらも——過度に惹かれすぎないようにせねばならない。彼はエクリチュールの初期の痕跡が離ればなれに（等間隔に）配置された「小さな切れ込み」の連続として説明している。ここから考えねばならないのは、エクリチュールの初期の痕跡において作用しているのが反復的衝動、すなわちリズムだということである。芸術とエクリチュールは、ここでは見分けのつかないものになっている³⁸⁾。

「学者の言うことに捉われすぎないようにしよう」と留保を加えつつ、ブランショは先史人類学者アンドレ・ルロワ＝ゲーランの『身ぶりと言葉』³⁹⁾を参照する。この著作においてルロワ＝ゲーランは、先史時代の洞窟壁画にみられる

37) *L'écriture du désastre*, p. 168-171.

38) *L'écriture du désastre*, p. 171.

39) André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964-1965. 『身ぶりと言葉』 荒木亨訳、ちくま学芸文庫、2012年。

図像表現を分析しながら、一般に「具象芸術」と見なされがちであるこれらの表現が、むしろ抽象化の作用によって生み出されていることを指摘した。そこに見出されるのはリズムカルな運動、断続的な切れ切れの描線を刻む運動であり、これこそが言語および図示行為（graphisme）の起源、（石器製作にさかのぼる）技術的な起源であるというのである。ブランショはこの主張に同意しつつ、言語と図示行為の根源におけるリズムカルな運動において作用しているのは反復的な衝動なのだと述べる。

また別の主張はこうだ：「我々が確実に言えるのは、図示行為が素朴な再現のうちで始まったのではなく、抽象において始まったということである」⁴⁰⁾。もちろんこのように主張して構わないのだが、ひとつ留保を加えねばならない。それが抽象であるのは、我々にとって、だということである。つまり、我々にとって、分離であり、距離を置かれているのである。このようにして我々は重大な決定へと立ち返るのだ⁴¹⁾。

ここで問題になるのは分離の運動である。言語や図示行為の根源において「抽象」化の決断がなされているのである。図示行為の根源にあるのは自然の模倣ではなく、素朴な生の現実の再現でもなく、分離であり、距たりを刻むことである。ここにブランショは、「我々にとっての抽象」という留保を加えている。「我々にとって抽象だ」と述べる際に含意されているのは、「我々にとって抽象だけれど、たとえば原始人にとっては抽象ではなく生き生きした具象だった」ということではない。我々は、こういってよければ、つねに抽象の作用のうちに生きている、つまり分離のうちに生きているのである。しかも、この抽象や分離を、疎外として克服する必要もない。逆に、「我々にとっての分離（pour nous la séparation）」という言葉は、「我々のための（pour）分離」と読まれるべきなのかもしれない。分離があつて初めて我々が生存可能になると言

40) Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, tome 1, p. 263 ; 『身ぶりと言葉』, 308頁。

41) *L'écriture du désastre*, p. 171.

い換えることもできよう。

「分離」は、この『災厄のエクリチュール』という著作全体の理解のうえで欠かすことのできないキーワードである。「災厄 (désastre)」とは、ブランショにとって、たんに「悪い出来事」や「災害」「災難」「不吉なこと」を意味するのではなく、この語の語源が示唆しているように——語源的修辭 (figura etymologica) : désastre = コスミックな秩序 (astre) からの分離 (de-) ——、切り離されたもの、分離されたものを意味する。(A) したがって、ここで我々にとっての「分離」、我々のための分離、とは、我々がつねに災厄のもとで生存するしかないという条件を言い表す語である。(B) そしてここから一歩進み、「リズム」の運動に結び付けられた切れ切れのエクリチュール、そして我々の生存そのもの、これを構成する原理が、分離であり、デザストルなのである。このリズムの運動にしたがって、あるいはこの運動を摸倣するかのようには、『災厄のエクリチュール』という著作においては、切れ切れに配置された断片が、分離されながら繋ぎ合わされている。

このようにして我々は重大な決定へと立ち返るのだ。もちろんこの決定に対して異議を唱えることはつねに正しく、かつ必要であろう。だがそうする場合、この決定を思考不可能なものだと考えるのもやめてはならない⁴²⁾。

この思考不可能な決定のもとで、「我々」は思考せざるを得ない。そして、ここでブランショのエクリチュールが辿っているのは、まさにこの思考不可能な決定を思考した筋道そのものである。

トドロフ「通時的にいえば、始まりに対象の不在を想定せずには言語の起源を考えることはできないだろう」⁴³⁾。ルロワ＝ゲーラン「言い換えれば、

42) *L'écriture du désastre*, p. 171.

43) Tzvetan Todorov, « Introduction à la symbolique », *Poétique*, n° 11, « Puissances du langage », 1972, p. 301.

言語を体験からの解放の道具とすることなのだ⁴⁴⁾。このあまりに安直な定式化に関しても留保を加えて次のように述べるができる。これが言語における意味作用の過程の要請である、と。この要請は、対象や体験を遠ざげるだけでなく、意味作用のなかで意味そのものを遠ざげる要請であり、作用中のままとどまりつつ最終的に遁れ去る極端な運動によって、その遠隔化がなされるのである⁴⁵⁾。

根源における不在とは、意味の不在 (ab-sens) であり、意味の不在こそが意味作用のなかで生じていることなのである。根源における「災・厄」、すなわち分離と切断、あるいは断片化をどのように意味へともたすか、すなわちそれをどのように語るかが問題とされていることになる。

(C) 断片 3

次の断片ではリズムと言語の関係を問いなおすべく、バンヴェニストの論考が参照されている。語源的な知を参照するのは、たんに、「リズム」という語の語源を知るだけのためではなく、むしろ前の断片で参照したルロワ＝グーランの先史時代の研究と同様、エクリチュールとグラフィズムの根源における、あるいは我々の実存の根源における、分離、災厄、断片化の作用を記述せんがためである。

数々の語源的フィクションの一例。平然と主張されるが、たぶん「まちがった」説によれば、リュトゥモスの語源は *sreu* ないし *rheô*、すなわち「流れる」という語に遡るといふ。流れるものの波浪や潮の干満（そしてリズムと韻）。だが、反復的な区切りがすでに作用しているからこそ、波の往還運動を認識しうるのか、あるいは海の光景を目のあたりにするという特権的経験があってはじめて、海の光景を見なければ気づかれることなの

44) Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, tome 2, p. 21 ; 『身ぶりと言葉』, 361頁。

45) *L'écriture du désastre*, p. 171-172.

い反復の感情が生じるのかは、誰にも決定できない⁴⁶⁾。

この箇所にはバンヴェニストへの参照を指示する注が付されている。これは（研究書ではないので当然とはいえるが）脚注を付さないという原則にもとづいて執筆された本書のなかに唯一の例外として出現する奇妙な脚注である。そこでは、ὄψιμος が「変転しつつの布置=かたち」（configuration changeante）を意味すると述べられており、このことはバンヴェニストが指摘したことだと付記されている。ただし、バンヴェニストは正確にはこのような表現を用いておらず、configuration sans fixité（固定性なき布置）と述べている。ブランシヨは『終わりなき対話』所収の論考「ヘラクレイトス」においてもバンヴェニストのリズム論を参照しており⁴⁷⁾、そこでも configuration changeante という言葉を「引用」している。

いずれにせよ、「流れる」という語源とリズムの観念を結びつけるために、語源学者たちは、「寄せては引く波の規則的運動」を連想させるという仕方の説明を試みてきたのだが、バンヴェニストを典拠として、ブランシヨは、こうした俗流の語源説に留保を加えている。すなわち、波の往還運動を認識しうするためには反復的な運動の観念（すなわちリズムの観念）が先になければならないのか、あるいは海の光景をまのあたりにする特権的な経験があつてはじめて、反復の観念（リズムの観念）がうまれるのかは、決定が困難だということである。

反復的な現象（たとえそれが呼気と吸気、「いないいないーばあ」、昼と夜であっても）は数えきれないほどあり、それゆえ海を見る経験のみが特権的なのではないのは明らかである。ここでも伝統的な語源学は、「具体的な」例、模範的な例（そしてある種の知）であるかのように見えるものを与える。我々は船乗りたち、勇敢な航海者たちを思い浮かべる。彼らは恐懼していたり魅了されていたりしながら、規則正しい運動を観察・遵守するこ

46) *L'écriture du désastre*, p. 172.

47) *L'Entretien infini*, p.127.

とで、もっとも危険な未知のものを統御しようとする（このような果てしない海が航海者たちを運び、そして呑み込む）。船乗りたちにとって、すべては海から生じる。だが他の者たちにとっては、すべてが天空から生じる。彼らは天空の星たちをグループに分け、生まれつつあるリズムを光の点々の魔術的な「布置」のうちに描く。このリズムは、すでに彼らの言語全体を支配しており、彼らは、それをリズムと名づける以前にリズムを話し（書いて）いるのである⁴⁸⁾。

押し返す波のイメージ、あるいは星々のあつまりからなる光の布置といった具体的で自然的な光景があって、これらがリズムと名づけられるのではない。むしろこれらのうちに「生じつつある」リズムが見出される時、同時に、あるいはすでに、人々はリズムの言語を話し、書いている、つまりリズムに捉えられているのである（「彼らの言語全体を支配している」）。

(D) 断片 4

「寄せては引く海の波」という自然的な情景からリズムの観念を獲得したとする語源説を慎重に斥けたうえで、ブランショはヘルダーリンの「すべてはリズムである」を参照する。

ヘルダーリンの「すべてはリズムである」を思い出しておこう。これはバットイーナの証言によればシンクレールに向けてヘルダーリンが述べたとされる言葉であるが、おそらくこれは彼女の創作であろう。この言葉をどのように理解したらよいのだろうか。それはすでに秩序づけられた全体のうちにあるコスモス的なもの——その帰属を維持するという責務がリズムに課される——ではない。リズムは自然に即して存在するわけではないし、言語に即して、さらには、そのなかでリズムが支配的な地位を占める

48) *L'écriture du désastre*, p. 172-173.

ように思われる「芸術」に即して存在するのでもない⁴⁹⁾。

リズムは、「すでに秩序づけられた全体のうちにあるコスモス的なものではない」。「コスモス」とは、元来「整った装い」や「秩序」を意味する。これに対して、「すべてはリズムである」という命題は、あめつちを包括するコスモス的な秩序、そのなかで万物が流転するコスミックな次元、宇宙論的な次元では理解できないことをブランショは強調する。「すべてがリズムである」というときのすべてとは、循環的で反復的な自然のサイクルではない。リズムは星辰 (astre) の秩序へと帰属すること (appartenir) を維持 (maintenir) しない。

また、リズムは自然と芸術 (技術)、ピュシスとテクネーの二項対立によっては律せられることがないとも言われる。この意味で、『文学空間』のなかでは芸術作品と文学作品における真理の顕現 (隠蔽化／脱隠蔽化) の原理として想定されていたリズムの役割が、より拡張されて、自然にも即さず、芸術にも即さない——言語にすら即さない——ものとして位置づけられている。「…に即して (selon)」という前置詞が何度にもわたって用いられているが、これによって、リズムに何らかの尺度を与えるものが存在しないという事態が際立たせられている。リズムは尺度づけられるものではなく、むしろそれ自体が万物の尺度なのである (「すべてがリズムである = リズムは万物の尺度!」)。それは根源において世界の秩序から分離されたもの、コスミックなシステムから抜け去ってしまうものの次元、統一性を遁れ去ることそのもの倫理的な要請の次元と呼ぶものである。

リズムは、諾と否、「生起－脱生起」⁵⁰⁾、生きる－死ぬ、産出－破壊の単純な交替ではない。リズムは、統一ということを知らない多様なものを展開

49) *L'écriture du désastre*, p. 173.

50) ここで「生起 - 脱生起」と翻訳した原語は *se donner - se retirer* (みずからを／みずからに与える - みずからを／みずからに引き去る)。これは後期ハイデガーのキーワードである「生起 (Ereignis)」「脱生起 (Enteignis)」を、この二つの作用が相互に作り出すリズムミカルな動性を強調しつつ翻訳した表現である。

しながら、あるいは、規則づけられているように見えたり、みずからを規則に即して押し付けてくるように見えたりしながらも、規則そのものを脅かす。というのも、ある種の反転によって、リズムはつねに規則を越えてしまっているからである。その反転とはリズムが尺度のうちに入り込んで作用しているながら、尺度によって測られないようにする反転である。リズムの謎 — 弁証法、非弁証法：双方ともにリズムから解放されはしない — は、最高度の危険である⁵¹⁾。

リズムは規則づけられた回帰の運動をおびやかす（リズムは何かによって尺度を与えられることはない）。イエスとノー、肯定と否定、生と死。これらのあいだを行ったり来たりする運動は、弁証法、すなわちあちらへ—こちらへと行き来するロゴスの運動（*δια-λεκτική*における *δια-*の運動性）に類似するが、リズムは弁証法と非弁証法のあいださえも行き来することで、両者を捉えて離さずにおく。弁証法的でもあり、かつ非弁証法的でもあるという両義性は、リズムの謎であり、この対立が容易に止揚されない点に最高度の「危険」が存する。ここでの「危険」は、もっともクリティックな臨界点、不安定な尖端に宙吊りにされることから生じている — 飛躍をはらんだ解釈になるかもしれないが、ブランショにおけるこのリズムの宙吊り状態と、ハイデガーがリズムを「関係（*Ver-hältnis*）」「*Halt*（停止）」といった語彙を用いて解釈したことを重ね合わせることができる。リズムによって捉えられる、保持される、ということはリズムによって引き止められ、宙吊りにされるということである。

この断片の最後の三行は、リズムをめぐる断片のクライマックスともいうべき部分であるが、ここでもリズムが我々をどのように「捉える」かが問題となる。

語りながら、私たちは、リズムに意味を為させるべく、そして意味の外で

51) *L'écriture du désastre*, p. 173-174.

リズムを感じ得るようにし、意味するものと為すべく、言葉を話す。このことは我々を貫く神秘であり、この神秘を聖なるものとして崇めてもそこから我々が解放されることはない⁵²⁾。

リズムの「神秘」が我々を「貫く」と言うとき、ブランショは一貫して「人間たちを捉えるリズム」のありようを記述している。この我々を貫き捉えるリズムの神秘は、どれほどそれを崇めても、つまり、崇めるという形で我々から引き離そうとしても（「聖なるもの」は《切り離されたもの》を意味する）、我々を捉えてくる。つまりここからは解放されない。リズムを神聖化するのではなしに、語ることによって意味の外部へと露呈されることこそが神秘であるとされる。この身振りこそが、ここでの考察の宗教的性格を如実に表すものである。本書の別の箇所ではブランショは「非宗教的な反復」について言及する⁵³⁾。リズムとは非宗教的な反復であるのだが、この宗教性の否定こそが、より高次の宗教性を導き入れる。

(E) 断片 5

次の断片においても、引き続き「すべてはリズムである」という言葉への注釈が行われている。そしてここでもリズムがどのように「保持するもの」であるかが主題となっている。

あまりに公然とリズムについて問うこと、それはリズムと「開かれたもの」を関係づける行為である。それはある意味で、強迫的にリズムに服従しながら、我々をリズムへと開くことに他ならない。このようなリズムは、開かれたものを開き、そして区切りによって閉じる唯一の〈主体〉となる。だが、リズムが〈主体〉になるのは、濫用によってでしかない。「すべてが

52) *L'écriture du désastre*, p. 174.

53) « Une répétition non religieuse, sans regret ni nostalgie ... », *L'écriture du désastre*, p. 14, p. 72.

リズムである」という言葉が言わんとするのは、リズムがひとつの全体の全体性であるということではない——これは言い過ぎであり、かつ、あまりに言葉足らずである。またそれ以上に、存在するものはすべてリズムに即して存在する、と言う場合のような単なる様態を言い表したものでない。とはいえ、この主張については一考せねばならない。というのも、存在とリズムとの関係は避けられるものではなく、この関係ゆえに、我々は、リズムを思考せずに存在を思考することができなくされているのである。とはいえ、リズムは、それ自体としては存在に即してあるのではない。これは差異によって問われることその他なる仕方である⁵⁴⁾。

冒頭の一文では、リズムとはあまりに公然と問いかけることに差し障りが生じるかのようなものであることが示唆されている。前の断片の末尾ではほめかされた「神秘」としてのリズムの側面が、より否定神学的な言葉で言い換えられていると解することができる。

ここでブランショは「リズムを公然と＝明け透けに問う」という行為論的な視点から、「リズム」と「明け透けな＝開かれた」ものの関係がいかなるものであるかを問うという存在論的な観点へと議論の位相を移す。「すべてはリズムである」における「すべて」は、開かれたものであり、リズムはこの「開かれたもの」を拍子づけ、テンポで区切る。しかし同時に、我々を開かれたものへと露呈させるこのリズムを、ブランショは大文字の「主体」、「ひとつの全体性」へと同一化してしまわないよう警告を発する。「すべてがリズムである」を、「リズムが存在するものの全体である」、と言い換えることは無意味であり、それでは「言いすぎであり、かつ言い足りない」、つまり、リズムは存在するものの全体性の手前にあるか、もしくは彼方にある。あるいは存在者の全体との間につねに偏差を生じさせるものなのである。この偏差が「関係」と呼ばれている。かろうじて、「ありとあらゆるものがリズムに即してある」と言えるので

54) *L'écriture du désastre*, p. 174-175.

あって、それゆえこの言表には一考の価値がある。なぜならそれはリズムと存在との「関係」をあらためて問うべく促すからである。この断片の冒頭で「リズムと開かれたものの関係」が問題にされ、最後にもう一度「存在とリズムの関係」が問題にされている。ブランショがここで「関係」を執拗に問うのはハイデガーがリズムを「関-係 (Ver-hältnis)」と翻訳したことを意識してのことである。リズムを思考することは、関係を思考すること、すなわち関係によって問われるがままになることである。リズムは存在に即してあるのではない。selon は「即して」「従って」などと翻訳することができよう。存在はリズムに即して（リズムによって尺度づけられて）思考しうるものであるが、逆にリズムが存在に即する（存在によって尺度づけられる）ことはない。第四の断片においてリズムは「生起-脱生起」の単純な交替ではない、と述べられていた。みずからを与えつつみずからを引き退かせる、そうした存在の出来と脱去をも「捉える」のがリズムである。つまり存在はリズムによって律せられるが、リズムは存在によって律せられない。リズムが何によっても律せられないことを言明したのち、リズムが（おそらく存在論的差異への問いとは異なった）差異、すなわち関係によって問いに掛けられる仕方だと結論づけられ、断片は閉じられる。

* * *

このように、ブランショは、リズムの概念を（ハイデガーに倣いつつ）「捉える」ことと「関係」の概念へと引き寄せて考察しながら、最後まで執拗に全体性の問いを前提としつづけている。あえて性急に結論づけるならば、リズムに関する考察において全体性が問題になるのは、まさに、リズムが、その「形態」によってすべてを「捉える」と同時に、その寄せて返す潮の満ち引きの運動によって、全体の全体性に偏差を生じさせる、あるいはそれを損壊させるからなのではないだろうか。全体の全体性を損壊させるものとして、リズムは、『災厄のエクリチュール』という著作そのものの構成原理、すなわち断片化の原理をなす。本発表で検討したリズムに関する断片群は、ルロワ＝ゲーランにおける

切れ切れの線描から始まり、バンヴェニスト、ヘルダーリン、ハイデガーを経由することで、この原理と呼ぶことがもはや不適切でしかないような原理を記述しようと試みている。「断片」は、けっして大きな虚構の全体——システム、統一——に向かって収斂する諸部分ではない。ブランシヨの構想する断片化の原理としての「リズム」は、災厄という破壊——コスミックな秩序からの離脱——をすでに被ってしまっていることを忘れてはならない。この著作の冒頭の一文は、まさにこの断片化のはたらき、そして同時に「捉えること・保つこと (echein, halten, tenir)」のはたらきを印象的な仕方でもリズムカルに記述している。

災厄はすべてを廃墟にする。すべてをもとの状態にとどめながら。

Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état⁵⁵⁾.

全体性の執拗な回帰（反復する「すべて」）、「まったく変わらない」（連続）と「すべてを廃墟にする」（断絶）の同時性をこのように語るこそがリズムという事象に接近するブランシヨなりの仕方なのである。こうした統辞法は、哲学的には脆弱であり、また、概念の使い方も厳密性に欠けるように見える。あるいは文学的には野暮ったく抽象的にすぎるようにも見える。これが批評そのもののもつ「弱さ」なのだと言ってしまうえば、それは逆説的なヒロイズムに終わってしまうだろう。だが、他方で、たとえば本稿で検討した断片群におけるさまざまな他者の思考へのブランシヨの応答を精緻に読み込むことで、いかなれば思想翻訳としてのブランシヨのテキストの様態、あるいは形態、その独自の「リズム」が際立つであろう。そしてブランシヨの断片を思想翻訳として読むことは、こんどは我々読者に、翻訳の思考をとめないながら読むこと——〈断片の思考〉と〈翻訳の思考〉の関係を読むこと——の要請をあらためて課すものとなるであろう。

55) *L'écriture du désastre*, p. 7.