

ラクー＝ラバルトの悲劇論（上）

石 丸 博

1

ラクー＝ラバルトにとって悲劇－演劇は特権的な場所である。このことはさまざまな点からいえるだろうが、〈古代と近代〉をめぐる問題やミメシス論にとっても特権的な場所だという事情に変わりはない⁽¹⁾。

ここで悲劇－演劇とは何よりもギリシア悲劇を指している。それもより特定するならソフォクレス、さらにいうなら『オイディプス王』および『アンティゴネー』になる。そして同時に、あるいはそれ以上に、アリストテレスの『詩学』（「ギリシア人がいわば悲劇の技術 [=テクネー] に関して後世に残した唯一の文献」——『オイディプス王』を悲劇の範型にした⁽²⁾）が問題となる。通常プラトンの『国家』（アリストテレス以降「詩学」と呼ばれることになったものの「基礎づけをなす創設的テキスト」——特に第2、第3巻⁽³⁾）を伴いながらであるけれども。

そうした上でだが、カント以降のドイツにおける悲劇－演劇（ギリシア悲劇）の影響＝解釈が集中して問われることになるわけである。具体的にいうなら、シェリングやヘーゲル、ヘルダーリン、ニーチェやワーグナーやにおいてということになるのか。ただし、これらの前段としてルソーやデイドロの演劇的認識は忘れられることがない。そしてこの中で、ヘルダーリンこそがラクー＝ラバルトにとって悲劇－演劇をめぐることがらの頂点に位置することになるだろう。それは、おそらく同時に〈古代と近代〉をめぐってもである。「究極のところ、ヘルダーリンにとって近代悲劇は、ただ古代悲劇の——実践的——脱構築という形式においてのみ存在する」のではなからうか、と（『近代人の模倣』72-73頁）。ラクー＝ラバルトにとって〈古代と近代〉は、少なくとも「ヘルダ

ーリンの演劇」という突出点においては、脱構築という関係にあると思われる⁽⁴⁾。

他方、悲劇－演劇がミメシス論の特権的な場所であることについては、(プラトンでも悪くないが) 何よりアリストテレスの『詩学』を再度あげておけば、それで十分ということになる。ただし、ラクー＝ラバルトは『自然学』の1節(199a)を解釈した上で、それと『詩学』とをつなげ、より強力に押し出している。直接にはデイドロを解釈する中でいわれるのであるが、結局「演劇とは普遍的ミメシスの範例である」ことになる。「いいかえると、演劇的ミメシスは普遍的ミメシスのモデルを与える」のだと。そして、そう考えるなら、「アリストテレスが演劇に付与した特権的な役割や、デイドロが俳優に、偉大な俳優に認める法外な役割」も理解されてこようと(『近代人の模倣』26-27頁)――。

本稿は、ラクー＝ラバルトの悲劇－演劇に関するパースペクティヴを検討しようという試みである。前稿ではラクー＝ラバルトにおける〈古代と近代〉の問題をミメシス論を中心に追ってみたのであるが、本稿では悲劇－演劇という場所＝舞台からそれらを捉え返すことになる。その限りで多少の修正＝改善も図りたい。

もっとも「できることがそもそもしれている」のは前稿同様である。それが広く素養の問題であることはいうまでもないが、ラクー＝ラバルトのスタイルも無関係というわけではない。これに一言しておくなら、「数多くの挿入句や括弧によって一見複雑に見えるが、彼の文章の基本構造はシンプルである」というのは卓見だとして⁽⁵⁾、しかし、そうしたシンプルさはラクー＝ラバルトのいう「碑文のように簡潔な」に通じていて、なかなか人を寄せつけないということがある。文章の集積体＝「論文」にしても同様であろう。ラクー＝ラバルトは〈哲学(形而上学)の終焉〉という認識と相俟って、自らの仕事を「エッセー」と呼ぶ。「私は、断片化、非作品化は時代の中に書き込まれた必然性の結果であると深く信じている。」(『政治という虚構』262頁)「エッセー」においては――後になるほど講演＝読み上げられたものの文章化が多くなるのであるが――多くはない対象＝テキストに対し、そのたびごとの問題の練り直

し＝再集約が行われて論究がなされていく。反復による「前進」＝深化ということになろうか。ただし、一度取り上げられたことは次には「周知のように」「誰もが知っているように」などと格下げされてしまうのであり、その上そもそもがプログラムの論述なのである。おそらくニュアンスその他多くのものを取り去ってしまえば、「文章の基本構造」同様、その主張はシンプルなものになるのだろう。だが「体系的」はむろんのこと、そこで全貌が——そういうものがあるとして——示されることはないのである。

にもかかわらず、ラクー＝ラバルトの悲劇－演劇に関するパースペクティヴを検討しようというのは、そのパースペクティヴのユニークさにある。

2

「(1) 彼をハイデガーなしに読むことはできないし、そうすべきではない。というのも、彼はハイデガーを果てしなく読むことなしには決して書かないからである。(2) だがしかし、彼がなしていることは全く異なったままである。」⁶⁾ このラクー＝ラバルトについてのデリダの言は、悲劇－演劇に関しても当てはまるだろう。後になるほどハイデガーを突き放すようになるラクー＝ラバルトだが、ここでも出発点というなら、やはりハイデガーである。たとえば、ニーチェとヘルダーリンを悲劇において対比検討するのも『ニーチェ講義』の1節を起点としてなのである（「アンタゴニズム」『近代人の模倣』）。確かにヘルダーリンをめぐることは、そのソフォクレス訳を再翻訳し、その演出にも携わり、そこから得たものは甚大であるとラクー＝ラバルト自身認めているということがあがるが、なぜそもそもヘルダーリンなのかといえば、いうまでもなくハイデガーからである。それもハイデガーはヘルダーリンの演劇に関する仕事を重視していないとあって。そして事情はヘルダーリンにおいては逆になるというのであるが、そのことは再翻訳や演出によって確信させられたと（『メタフラシス』など）。ルソーの演劇的な認識様式が論じられるのも同様の文脈であろう。ヘルダーリンはルソーから大きな影響を受けたが、ハイデガーはそうしたこと

を無視し、それはハイデガーの盲点にもなっているというのである¹⁷⁾。そしてベンヤミンとの対比からする論及においては、「演劇を組み込まない、また組み込みえないような、芸術の思考は不十分なものに止まるのです。』¹⁸⁾そうしてさらにいうなら、「結局のところハイデガーは演劇の話を耳にしたくないのではないか。」だがしかし——これは、おそらくラクー＝ラバルトがハイデガーに認めるミメシスや崇高などと多少とも類似した道行きなのであるが——「なぜなのか、もしも彼の中には、悲劇的なもの以上に根底的な思考の動きは皆無であったのが真実ならば」と（『近代人の模倣』176, 380頁）。

もう少しさかのぼってみよう。少々長くなるが、ラクー＝ラバルト自身の回顧である。

「政治的関心以外には、芸術と文学の側に私の関心があるわけですから、私がいささか探求を試みた、事実上唯一の哲学的領域とは芸術の問題でした……つまり、文学と哲学の関係を検討することでした。ですからこうして、特にニーチェについて、それに当然、ドイツ・ロマン主義について仕事をするようになったのです……この考察は常にハイデガーの思惟によって養われました。こうした探求の進展の過程で、ある時私は……ハイデガーのニーチェの解釈にぶつかりました。この解釈は、手っ取り早くいえば、ニーチェの作家的側面を考慮することを拒んでいるのです。そして……そのもう1つの举措によれば、ニーチェはいうなれば1つの形而上学なのです……しかし、ニーチェにおいては、作家としてのニーチェが一貫して先行しているのです。じつはハイデガーは……『この人を見よ』をどのように扱ったらいいのかわからなかったし、これに対して興味も示しませんでした。ハイデガーの読解に対する私の対立は、ここから出てくるのです。対立的に仕事をしながら……私は主体の問題系を捉え直すそうとしました……今日用語でいえば「エクリチュールの主体」と呼ぶことができるものとしてです……さて、この問題系はもう1つの問題系と交差することになりました。後者は、私の意見では西洋の美学の一貫した問題系、つまりミメシスの問題系です。これで、どのようにしてこれらの問題系が交差したかがおわかりですね。」（『政治という虚構』269-270頁）

例によって「はい、わかりました」とはならないのだけれども、ここで語られていることは悲劇—演劇をめぐっても、そのコンテクストないし装置となるものであろう。ごく乱暴にでしかなくとも、いくつかは押さえておかなければならない。

まず「主体の問題系」——哲学—形而上学の主体とは異なる「エクリチュールの主体」の問題。ラクー＝ラバルトのテキストに即するなら「言表する主体」「言表作用の主体」となるだろうが、これに関してここで多くを述べる必要はあるまい。ポイントは、おそらく「アポクリフ」ということになる。典拠は不明である、作者（＝言表する主体）は不詳なのであると。ラクー＝ラバルト的イデオムで続けてみるなら、エクリチュールの主体＝言表作用の主体は深淵的＝入れ子的であり、したがって決定不可能—非固有なのであって、めまいを引き起こし狂気にもつながるものであるということになろう。繰り返し論及される原型的な場面は、プラトンの『国家』の第2—3巻である。これはいわゆる「詩人追放論」でもあるから当然「文学と哲学」の問題なのでもあるが、ここでは言表作用の様式によって文芸ジャンルの区別がなされている。「直接的で第1人称の場合」（＝ディエゲーシス）、「間接的でアポクリフな場合」（＝ミメーシス、その最初の定義である。悲劇や喜劇がこれにあたる）、そして両者の混合的な場合（叙事詩）である（『近代人の模倣』408頁）。プラトンは第1の単純な様式しか承認せず——言表の責任主体が明確だからである——第2のミメーシス以下は容赦なく排撃する。ラクー＝ラバルトはその標的を特に悲劇詩人に認めるのであるが、しかし翻って、プラトン自身自らの原則を裏切っているのではないか。すなわち、その（驚異的な）対話体において、言表作用の主体は結局のところ深淵的＝入れ子的となり、アポクリフ、決定不可能なものとなるほかはなかったというのである。むろんそれだけではない。付け加えておくなら、抑圧したものが回帰してしまうという回帰の論理も働く。『法律』の1節（817b）を引きながら語られることが多いのだが¹⁰、「プラトンのエクリチュールにおける劇的ないし模倣的様態としての対話」ということになるわけである。そうして——ニーチェを飛ばしてだが——ハイデガーに戻ってみるな

ら、ハイデガーはつまるところ「ミメーシスと演劇に対するプラトンの先入観を分かちもっていた」のであると¹⁰⁰。

さて主体の問題系—エクリチュールの主体の問題がこのようなものとするなら、これと「ミメーシスの問題系」が交差するのはみやすいところとなるだろう。もちろん、ミメーシスの問題系がそこで何を指しているのか判然とはしない。しかし、ミメーシス自体（悲劇もだが）すでに出ているということがある（プラトン）。そして、それより何よりラー＝ラバルトがミメーシスにおいて強く打ち出すのは——プラトン流のミメーシスとは違って——それが表現や呈示それ自体であるということだからである。ラー＝ラバルトはミメーシスの多義的な意味を決して手放すことがないが、最も強調するというなら、最広義のピュシスとテクネーの関係としての（普遍的）ミメーシス（アリストテレス『自然学』の1節の解釈）、そして——それとなだらかに連続する——表現や呈示それ自体としてのミメーシス（同『詩学』に近づく）ということになるだろう。先の「演劇とは普遍的ミメーシスの範例である」というのも、少なくともこうした関係の上で悲劇—演劇をいいあらわしたものであろう（なお正確にいうなら、上記のようなアリストテレスのミメーシスはプラトン以前のそれとつながっているとみているようであるが）。じっさいラー＝ラバルトによるなら、「テクネーとはピュシスの本質的「好隠性」によって……要請される代替物だということである。それゆえ、テクネー（ミメーシス）とは二次的な鏡映像的な表象、あるいは再現的・複写的表象という意味での表現なのではない。そうではなく、それは……現前化させるという意味での表現なのだ。困難なのは、あいかわらず根源的2次性を考えること」なのである、と（『虚構としての政治』162頁）。ミメーシスの問題系の中心に1次的な——もしくは根源的に2次的な——表現としてのミメーシスがあるとすると、あるいはもっと簡単にいって表現の問題があるとすると、いずれにせよ、それがエクリチュールの主体の問題と交差するのはみやすいところであろう。表現の問題といった場合、アポクリフ、深淵的＝入れ子的、等々も重なってくるのである。そうしてそこからは逆接的＝対抗的に、哲学—形而上学サイドを撃つ存在—類型

論も出てくるのである。

存在一類型論は先の回顧には直接登場していないが、当然そこで含意されているとみることにはできる。別の回顧によるなら、存在一類型論は哲学者という自己規定をとらない自分にとっては「まれな哲学的直観の1つ」であったと語られている。そして、それ自体はハイデガーに由来するにもかかわらず、「ハイデガー自身との争論に、さらにはハイデガーと同時に哲学的な伝統の総体に対する争論に」自らを巻き込んでいったものなのであると⁹¹。ラクー＝ラバルトの存在一類型論は、デリダでいうなら「音声中心主義」にもあたるものであろう。そしてそれはハイデガーに関して、ミメシスや崇高などとは逆の道行きにあるものなのである。存在一類型論は直接にはハイデガーのユンガー批判——そのユンガーをかつて受け入れていた限りではハイデガーの自己批判——に由来している。そこではユンガーのゲシュタルト、形象＝形態概念が祖上に載せられるのであるが、最も関係する箇所を引いておこなうなら、「こちらへ眼前に—もたらしして露呈するものは、プラトンによって時として、押印するもの(テュポス)として思惟されている……君もまた、形態のそれが「形態化する」ものへの関係を、印型と押印との関わりあいとして思惟している……形態とイデアと存在との共属性へ歴史的に指示することは……君の著作が形而上学の内に故郷もっていて、そこに留まっていることを告示しようとするのである。」⁹²ラクー＝ラバルトによるなら、ゲシュタルトは「イデアの最終的な名」ということになるわけだが⁹³、しかし翻って——回帰の論理ではないとしても——こう述べたハイデガー自身この存在一類型論(刻印論)を清算できていたのであろうか。Ge-stell(立て集め、等)にしても、その語幹をもつ多くのドイツ語と戯れてみせるハイデガーだが、Darstellungはつまるところ重視されない。Gestaltは重視されていても、ダールシュテルンクは脱落してしまうというのがラクー＝ラバルトの見立てである。ラクー＝ラバルトはゲシュタルト＝フィギュールなどの関係と同様、ダールシュテルンクがミメシスのドイツ語訳であることをたびたび強調するが、それはこの場合、形象＝形態は残ってミメシスは消失するということなのである。ダールシュテルンクの脱落とはミメー

シスの脱落、ハイデガーにおける表現や呈示の問題の消失、そして存在一類型論の残存なのであった。そうしてラクー＝ラバルトは、こうした事情をつきとめるべく『ニーチェ講義』におけるプラトン『国家』の扱いの詳細な検討に——ジラルールやプラトン自身を交えてだが——入っていくことになる……。

要するに存在一類型論はミメーシスやエクリチュールの問題とは対立的であり、少なくともまずハイデガーに対して「返す刀」となっていくのである。もう少し詳細にいいなおすなら、ミメーシスの場合、ハイデガーにおいてそれは脱落する、ただし実質的にはなお思考されていたと捉えられるのに対し——この方向を強調していくなら、おそらく「エクリチュールの思考が存在とは別のいかなることを思考しているのか、私には理解できない」というデリダへの「呼びかけ」ともなるのだろう（『近代人の模倣』378頁）——存在一類型論の場合は、明示的に批判されている、それにもかかわらずミメーシスの脱落と平行してハイデガーにおいて一貫していたのだということになるだろう。ここで後の集約的な表現をあげておくと、「存在一類型論は、おそらくハイデガーにとって、彼の「脱構築」の試みに彼自身が対置することになった最大の抵抗の場であり、その抵抗は彼のさまざまな「政治的」執着の全てに及ぶものだったのである。」（『詩の政治』38頁。この表現は「ハイデガーの存在一神話論」という文脈でなされているのであるが、「存在一神話論」とは存在一類型論のヴァリエーションであり、その根拠付けも存在一類型論の場合と類似した手口によるといえるだろう。曰く、ハイデガーがどう繕おうともSageはSageなのであり、その神話－伝説という含意を振り払うことはできない、いやむしろそこから発しているのではなからうかと。）そうして、むろんこうしたことばかりではなく、悲劇－演劇に関していうなら、存在一類型論はドイツ流の悲劇－演劇把握を見据えるさいの基本的な視座ともなっていくのである。

ラクー＝ラバルトがアリストテレスの『詩学』をどう捉えているのかはぜひとも押さえておかなければならない点であろう。(プラトン以前) プラトン－アリストテレスというのはラクー＝ラバルトが頻用する標識であるとして、悲劇－演劇に関してなら、やはりアリストテレスは最大の原点であり、後代－近代の悲劇－演劇解釈に対する最も直接的な補助線となるのである。ラクー＝ラバルトの『詩学』についてのまとまった論及は例によってわずかだが、比較的まとまった数ページならあるにはあって、まずはこれをみてみよう(以下、特記なき限り『近代人の模倣』306-309頁)。便宜上、関連する『詩学』の1節を――周知の部分だが――あらかじめ引いておきたい。

「(1) まず再現(模倣)することは、子どものころから人間に備わった自然な傾向である。しかも人間は最も再現を好み、再現によって最初にものを学ぶという点で他の動物と異なる。(2) 次に全ての者が再現されたものをよろこぶことも、人間に備わった自然な傾向である……なぜなら私たちは、最も下等な動物や人間の死体の形状のようにその実物を見るのは苦痛であっても、それらを極めて正確に描いた絵であれば、これを見るのをよろこぶからである。」(1448b)⁶⁶

さてラクー＝ラバルトが『詩学』についていうことをまとめていくなら、

1) 『詩学』で問題とされるのは、ミメーシス＝「人間の諸行為の(再)現前化(ミュトスの再現前化)」における「悲劇の特種性」である。

2) 上記引用(1)に直結するが、ミメーシスには「理論的な機能」がある。すなわち、テオリーはテアトルとつながっているとはラクー＝ラバルトがしばしば指摘するところだが、人間に自然的＝本来的なミメーシスは「見ること、「理論化＝観照する」こと」を教えるのだと。「ミメーシスには哲学的な召命がある。」

3) 「この理論的な機能は経済的な機能でもある。」これは上記引用(2)から引き出されるのだが、ミメーシスには「現実の中ではわれわれが目をもむける

ようなものでも正視しうるものにする力」があって、「死を凝視すること」「死を思考すること」も可能にするというのである。

4) この経済的な機能とはカタルシス（「ある悪の追放」）にはかならない。ミメシスは「類似療法における薬」や「供儀＝犠牲」と同じように機能する。このあたりはパルマコン（毒＝薬）やパルマコス（パルマコンを使う人、また「カタルマ」＝スケープゴート）やを思い浮かべればよいのだろう⁹⁸。ラクー＝ラバルトがしばしば使う表現によるなら、「ミメシスの方向転換」、そうした原型ということにもなるか。そうして「ミメシスがカタルシス的であるのは……ミメシスが理論的＝演劇的であるからだ。」

5) 「芸術の最高形態である悲劇」はこのことを範例的に示す、そうアリストテレスは考える。ここから話は悲劇自体に移っていくのだが、そうしたさいにラクー＝ラバルトが強調するのは悲劇の政治性である。アリストテレスによるなら、典型的な「政治的芸術」＝「人間のプラクシスの本質部分を責任をもって引き受ける芸術」たる悲劇は「人間の諸関係を損なう悪の追放 [カタルシス] を責務とする」のだと。

6) このカタルシスの対象＝「悪」とは2つの根本的な政治的情念、恐れと憐れみである。これもラクー＝ラバルトが強調＝反復するところとなるものだが、恐れとは「分離的情念」なのであり、憐れみとは「結合的情念であるが、融合的情念と化す危険が常にある。」（『メタフラシス』67頁）悲劇はいずれの情念も排出しなければならない。

7) したがって悲劇的なスペクタクルは、恐れと憐れみを同時にかきたてる人間の行為やミュトスを（再）現前化する必要がある。悲劇的英雄は恐れと憐れみを同時にかきたてるため——当然パルマコスなどつながるのであるが——有罪かつ無実といった矛盾＝逆説を一身に背負った存在でなければならない。こうした理由によって『オイディプス王』こそが「悲劇のモデルそのもの」「悲劇の悲劇」とされるに至ったのである。

「以上は全て周知の事実である」——ラクー＝ラバルトらしく直後にこう宣言されるのであるが、ではなぜ語ったのかということと基本的にはドイツ観念論に

おける悲劇の扱いをみるためにであった。特にフロイト以前の「哲学の英雄」としてのオイディプス、そのドイツ観念論における扱い（「オイディプス操作」「オイディプス作戦」）を理解するための補助線というコンテクストなのである。後にはそれら自体についてふれなければならないとしても、ここではラクー＝ラバルトが『詩学』から引き出し主にドイツ観念論につなげる2点を押さえることでよしとしよう。その1つは、先のアリストテレスにしたがうなら、悲劇には（演劇的－）理論的機能と（経済的－）カタルシスの機能があり、それは哲学における2つの機能＝「理論的機能と実践的機能」に相当しているということである。「悲劇との競合関係にあるプラトンは、そもそもこの点でまちがってはいなかった。」悲劇は哲学－形而上学全体を呼び寄せるのである——後には（再び同様の理由で）悲劇それ自体の再生の希望もだが。今1つは、悲劇は「知の本質をなすもの、および知への欲望を賦活するもの……すなわち矛盾との対峙が開示される場である」ということである。矛盾あるいは二律背反との対峙——悲劇はカント以降－ドイツ観念論を呼び寄せるのである、あるいはドイツ観念論－弁証法はオイディプスを呼び起こすというのである。

もちろんラクー＝ラバルトが『詩学』についていうことは以上につきるわけではない。必要に応じて、さまざまな箇所が呼び出されて使われる。そしてそればかりではなく、上記のことが主調音なのだとしても、それとは対抗的な方向をとる論及も存在するのである。前述のミメーシスもそうなのかもしれないが、アリストテレスが悲劇において視覚的－スペクタクル的要素（オペラ）ではなく、ミュトス（筋、出来事の組み立て）を重視し、それを聞くだけでも悲劇の目的＝カタルシスは達成されうるとしたことを捉えて、「原－演劇」の発想を語るのはその代表であろう（以下、特記なき限り'Scene'）。これもみておくべきなのだが、ここでもまずは『詩学』から関連する1節を引いておこう。

「恐れと憐れみを引き起こすものは、なるほど視覚的装飾によって生じることがある。しかしそれは出来事の組み立てそのものから生じることでもあるのであり、その方が優れているし、また優れた作者がすることでもある。なぜなら筋は見るのがなくても、起こりつつあることを聞くだけでその出来事におの

のいたり憐れみを感じたりするように組み立てられなければならないからである。『オイディプス王』の筋を聞く者は、このことを経験するであろう。」(1453b、54-55頁)

ラクー＝ラバルトはアリストテレスが上演自体とスペクタクル的要素との区別を堅持していることから始めるのだが、ここに至って、アリストテレス悲劇論における「テキストの(ことばの)優位」という原則を導き出す。これは翻って(筋を)聞くということにほかならないのであるが、しかしそうだとするならば、(古代にあっては当然ながら、声を出して)読むということはとりもなおさず「原初の上演」ということにもなるであろう。これが話のてことなるわけだが、「演劇は「舞台」を含まずにいない。しかし、この舞台——演技行為、[とりわけ]言表作用——は常にスペクタクルの導入に先立つものなのである。このことは原—演劇とでもいうべきものを画定するであろう」と(p.279)。そうしてこの原—演劇という発想を元手に、演劇は今日スペクタクル性、見世物性に抗すべきなのだと説かれていくのである。

乱暴な要約ではあっても、先ほどの違いは明らかだろう。先の『詩学』の議論は見ることを起点としてスペクタクルに達するものであったが、ここでは見るに対して読む(読み上げる)——要するに言語、テキストが起点なのであり、そこから離れず、その原点性を強調する、いわばミニマリスタ的傾向の強い解釈ともなっているだろう。アリストテレスは対抗的に捉えられている、少なくとも重心移動しているのだが、これはどうみればよいのであろうか。全貌は示されない、そもそもアリストテレスは複雑だといったことを前提した上でいうなら、

1) ここにはシチュアシオニストに対する批判があるらしいこと。ラクー＝ラバルトはその評価の上でいうのだが、「彼ら自身は演劇とスペクタクルの区別を設けなかったのです……私が……スペクタクルと名づけるものは、自らを再現前化として明らかにしたり認めたりせず、再現前化である自己を消し去り、忘れ去ろうとする、つまり自己を現実のものとして見せかけようともなので……。」(鶴飼・大西インタビュー、102頁)「演劇」は当然その逆である(ベ

きだ)ということになろう。

2) 直接その名があげられているのはマラルメだが、ヘルダーリンの影も感じらるということ。先ほどの議論がドイツ観念論にもつながるメインの論及だとするなら、こちらの議論には少なからずヘルダーリンが投影されている、あるいは逆にいって、ヘルダーリンによりつながる『詩学』への論及だといえるのではなかろうか。

3) 以上と重なることにもなるが、ここには哲学—形而上学サイドか否かに関係する問題もあるということ。簡潔にいて、先の議論が見ることを起点に哲学—弁証法に、その働き—機能に親和的であったとすれば、こちらにはそうしたことは少ない。ラー=ラバルトは通常アリストテレスをプラトンとは対抗的に扱っているにしても、芸術はプラトン—アリストテレスによって詩学の—後には美学の—「監視下におかれる」とするののもまた当然なのである(『詩の政治』69頁)。しかし、ここではそうではない部分、より哲学—形而上学サイドではない部分が引き出されたということなのであろう。ここでアリストテレスは「演劇に関する大変な直観」をもっていたとされるのである(p.280)。

ラー=ラバルトのアリストテレス重視自体はそもそもハイデガーによるともいえるが、ハイデガーとは違って解釈され、ハイデガーのみない部分こそが重視されているだろう。『詩学』はそうした1つであろうが、しかしそこにおいても両義性はありうる、場合によっては重心移動するということになるだろうか。

以上の内いくらかは、原—演劇がミメーシスに引きつけられて語り直されるとき、より明瞭になると思われる(先のインタヴュー同箇所では、わざわざスベクタクルに対抗する「ミメーシスとしての演劇」と語られていた)——ただし、そこではミメーシス(テクネー)はかなり解釈変えされており、もはや(親ヘルダーリンではあっても)アリストテレスの範囲に収まるかどうかは不明なのであるけれども。すなわち、「伝統はテクネーを剰余として……自然への「足し算」として考えてきた。だがしかし、それは逆なのではなかろうか、

そしてそのことは全てを変えてしまうのではあるまいか……原一演劇の名のもとに、スペクタクル的でないもの、制限されたもの、等について前回いおうとしたことの全ては、この引き算の、あるいはむしろ保持の理論に由来するものなのである。芸術は自然を、存在するものを、現前する存在の総体を保持するのである……。」(p.294) おそらく率直な表明であろう。そしてこうした考えは反スペクタクルに始まって、反・哲学—形而上学サイド、脱—形象化あるいは脱—神話化の志向へとつながっているわけである。同じことになろうが、ラクー＝ラバルトのスタイルにもつながっていることだろう。そうして講演＝読み上げること、その文章化の多さに関していうなら、そこでは原一演劇が意識されている、あるいは両者は共鳴しあっているのであろう。

4

デイドロやルソーはラクー＝ラバルトが一度は集中して取りあげるとともに繰り返し論及することにもなる対象である。両者ともに理論的なアプローチと(ドイツにつながる)歴史的なアプローチとが併用されるが、その比重は多少異なっていよう。デイドロの場合『俳優に関するパラドクス』が主要なテキストになるのだが⁵⁰⁶⁾、それは近代におけるミメシスを論じるさい「母胎となる」テキストだと集約される(『近代人の模倣』7頁)。デイドロにおいては理論的アプローチの方が主要であるとするなら、ルソーの場合、その歴史的影響力からして当然ながら、歴史的アプローチの方も強いといえるだろう。先にも少しだけふれたが、ルソーが論じられる直接のコンテキストはハイデガーのヘルダーリン論であり、ハイデガーはルソーを軽視もしくは蔑視しており、ルソーがドイツに与えた影響、ルソーがカントやヘルダーリンやにつながるものは無視されていると批判されるのである(以下、特記なき限り'Poetics of History')。それもハイデガーがヘルダーリンなどをめぐって論じることがらにルソーは先行し、直結もしているのにというのであって、これは裏を返せばルソーに対し少なくともいくぶんかはハイデガー的にアプローチするということなのであ

る。易しくいいかえるなら、ハイデガーとは違って、ルソーを思想家としてまじめに取り扱わなければならないということにもなるが、その結果は——いわば「ルソーの演劇」とでもいうべきものに向かって進むのだが——まことにユニークなものであり、ルソーはよく知られているだけにそのインパクトも大きいように思われる。やがてディドロと交錯することにもなるが、ここではルソーについての議論を中心に追ってみることにしよう。

さてラクー＝ラバルトがここで取りあげる主要なテキストは『人間不平等起源論』である。特にその初めの部分が集中的に検討されるのだが、それは「起源」（「根源」）が問題とされるからである⁷⁰。「ルソーの思想の絶対的なオリジナリティー」とは「正確に彼のオリジンの思想にほかならない」と（p.9）。そうして起源の問題とは歴史の問題、歴史の根源の問題にほかならないのであった。ラクー＝ラバルトがルソーのドイツへの影響ということでも重視するのも、1つにはこの歴史もしくは歴史性の問題なのである。とりあえずその見立てをいいあらわしてみるなら、ピュシスとテクネーの関係（アリストテレス）は自然と文化のそれ（ルソー）に変換された上で、自然と歴史の関係（カント以降）へと至りつくということになるだろう。したがって「歴史の本質はミメシスつまり「技術 [=テクネー] による」代補性であり、いいかえれば根源的な芸術 [=技術] ……の贈与である。」あるいは「歴史の思考は常に芸術 [=技術] の思考に根ざしてきたのであり……歴史の思考を根底から支えているのは常にミメトロジーである。」（『近代人の模倣』188, 286頁）さらには「ミメシスの歴史 [=物語] としての歴史哲学」ということにもなるのだが（『メタフラシス』17頁）、しかしそうだとするなら、ルソーの独創的とされる起源においてはどのような光景がみられることになるのだろうか。

だが、先を急いではならない。そもそもルソーの起源とは何を意味しているというのか。ラクー＝ラバルトは「ルソーが使わないことば」——とりもなおさずハイデガー的用語——を使うなら、起源とは「本質」のことだという。そしてルソーにおいては「問いとしての起源の問い」の「ラジカル化」がみられるのであり、これに対しては3様にアプローチできるとするのである（以下、

pp.11-13)。

1) 「本質それ自体の論理」＝「あるものの本質は何らそのもの自体ではない」という論理によって。このハイデガーからの論理は『不平等起源論』の最初の部分、その「引き算」「脱構築」等を支配しているとされる。本質（起源）は最も自然にみえる人間の文化的規定にさえ先立つ。すなわち「文化の（テクネーの）本質は何ら文化的でも技術的でもない。」そして、この論理は翻って「人間的自然の脱自然化」をも同時に導いていくというのである。

2) 「アルケ的ないし考古学的なものの論理」によって。この論理は起源自体の「分離性＝絶対性」によって、起源は少なくとも事実の上では近づくことができず仮説的、反事実的なものになるほかないということである。これは「憶測的歴史」その他を説明していよう。ただし、内なる自己（＝「自然自身」）のみによって「起源への跳躍」を敢行しなければならず、「起源の直観」とはめまいを引き起こさずにはいないものだとされるのである。

3) (事実上の)「超越論的な論理」によって。これはじつのところ、ルソーのドイツへの影響ということでラクー＝ラバルトが強調する今1つのものなのであった。「起源の思想は（カント的意味における）超越論的な思考、（弁証法的－思弁的意味における）否定性の思考、いずれの起源にも位置するのである。」(p.9) ラクー＝ラバルトによるなら、ルソーが起源（自然）において探索したものとは起源（自然）たることを許さないものの可能性なのであり——これはテクネーということになるが——起源は「原因」でも「土台」でもなく、少なからず権利上の「条件として」思考されているのだという。こうして「ルソーが発見ないし発明したものは、否定性それ自体としての超越論的なもの……超越論的否定性なのである。」(pp.13-14)

以上のステップを経てようやく起源の実質へと至れるのであるが、ラクー＝ラバルトによるなら、そこでのルソーの一般的な法とは「ピュシスはテクネーの可能性の条件である」というものになるという。そして、これから導き出されるルソーの命題とは「人間は起源的にテクニテースである限り、動物ではない、すなわち、あれやこれやの特質を付加して祝福される被造物ではない」と

いうものだと。これは人間とは自然の控除であり、撞着語法でいうなら、伝統とは異なった「脱自然化された動物」になるということである (p.14)。ルソーから関連箇所を引いておくべきだろう。

「自然の手によって単に本能にだけまかされた未開人は、というよりもおそらく彼に欠けた本能をまず補い、次いでそれをはるかに自然以上に高めることのできる能力によってその償いをつけている未開人は、それゆえ最初は純粹に動物的な機能を営むであろう。」⁹⁸

ラクー＝ラバルトは、われわれはデリダの代補の論理の中に入っており、それは自らをアリストテレスのミメトロギーの中に書き込んでいるのだと集約する。「テクネーはここにおいてピュシスの余剰としてのみ思考されている」と (p.15)。

ここで先の'Scene'の議論は想起するだけにしておこう。というのも、これが決して終着点なのではないから。しかし、かといって自由と完成可能性へ向かうというのでもなかった。ラクー＝ラバルトは起源の問題にとどまり、その追求を継続するのである。自由と完成可能性についていうなら、それ自体重要ではあるものの、それにはるかに先立ち基礎づけもするものへと向かうことになる。元手になるのは先と同じ「欠如のゆえにかえて……」というロジックなのであるが、それは自然状態に存在する「超自然的 [=形而上学的] 生活」「技術的 [=テクネー的] 生活」を導いているとみるのである。ラクー＝ラバルトによるなら、これは「起源のテクネーの問題系」あるいは「オントーテクノロジー」ともなるのだが、ルソーから引き出されていくのは次のような点である (以下、pp.16-17)。

1) 人間は裸で武器ももたないからこそ、頑丈な体格を作り上げる。したがって「未開人の身体は彼が知っている唯一の道具である……。」(『不平等起源論』43頁) すなわち、ルソーにおいては人間の身体からして「自然に没自然的な、原初のパラドキシカルなテクネー」なのだということである。

2) 「未開人は……すぐに動物との比較をするようになる。そして……器用さにかけては動物に優っていることを感じると……動物を恐れなくせをつけ

る。」(44頁) ラクー＝ラバルトが目するものは原初的な「比較」の能力である。というのも、アリストテレスの『詩学』(1459a) その他を考えるなら、比較の能力とは類似性と差異性を見て取る「比喩」の才能にほかならないからである。比喩－比較という「自然的に没自然的な」テクネーは本能の欠落の「代補」とされているというのである。

3) しかし、これらにも先立ち、それらの基礎にもなるものが存在しているという。これこそルソーにおける起源的＝根源的なテクネーなのであるが、それはミメシス＝模倣であった。

「人間は、それらの動物の間に分散して、彼らの生きる巧智を観察し模倣し、かくして禽獣の本能の域にまでのぼる。しかも、動物はどの種も自分固有の本能しかもっていないのに、人間はおそらく自分に特有の本能は何ももたないで、全ての本能を自分のものにし、他の動物がそれぞれ分かちあっているさまざまな食物の大部分を同じように自分の食物にし、その結果、他の動物よりも容易に自分の生活の資を見い出すという有利な点をもっている。」(42頁)

注

- (1) 参照、前稿「〈古代と近代〉(下) ラクー＝ラバルトのミメシス論」(本誌、前号、2005年)。引用のさいの細かなことがらも前稿と同様である。
- (2) Philippe Lacoue-Labarthe, 1998, 1983 (高橋透・吉田はるみ訳)『メタフランス——ヘルダーリンの演劇』(未来社、2003年) 59頁。
- (3) Lacoue-Labarthe, 1986 (大西雅一郎訳)『近代人の模倣』(みすず書房、2003年) 253-254頁。
- (4) 前稿、末尾を参照。ヘルダーリンを受けるラクー＝ラバルト自身の発言としては「おそらくは、厳密な意味での近代政治は存在しない」と——Lacoue-Labarthe, 1987-1989 (浅利誠・大谷尚文訳)『政治という虚構——ハイデガー、芸術そして政治』(藤原書店、1992年) 188頁。なお「ポストモダン」批判も参照、「ジャン＝フランソワ・リオタールへ」(『近代人の模倣』)
- (5) 西山達也「形象への抵抗、抵抗としての形象」——Lacoue-Labarthe, 2002 (西山訳)『ハイデガー 詩の政治』(藤原書店、2003年) 261頁。
- (6) J.Derrida, 'Introduction: Desistance,' trans. Ch. Fynsk, Lacoue-Labarthe,

- Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. Fynsk, Stanford U.P., 1989, p.28.
- (7) Lacoue-Labarthe, 2002, 'The Poetics of History,' trans. H. Kollias, *Pil: The Warwick Journal of Philosophy*, Vol.10, 2000.
- (8) 鶴飼哲・大西雅一郎インタビュー「ハイデガー・ナチズム・〈ユダヤ性〉」(『現代思想』1989年8月号)102頁。
- (9) なお、『法律』の1節の「誤読」をもとに、遊び——ミメシスの1つ——を視点として〈古代と近代〉を展開したと解釈できる作品はホイジンハの『ホモ・ルーデンス』である。Cf. Mihai Spariosu, ed., *Mimesis in Contemporary Theory, Vol. 1: The Literary and Philosophical Debate*, John Benjamins Pub., 1984, etc.
- (10) Lacoue-Labarthe, 1991 (谷口博史訳)『虚構の音楽——ワーグナーのフィギュール』(未来社、1996年)180, 220頁。
- (11) Lacoue-Labarthe et J. -L. Nancy, 1991, 'Scene: An Exchange of Letters,' trans. M. Behr, E. Eldridge, ed., *Beyond Representation*, Cambridge U.P., 1996, p.280. なお同頁には、形象化は「西洋の悪しき運命」ではないかと自問した日々がある旨の記述がある。
- (12) M.ハイデガー「有の間へ」(辻村公一・H.ブフナー訳)『ハイデッガー全集9 道標』(創文社、1985年)495頁。
- (13) Lacoue-Labarthe, 1975, 'Typography,' trans. E. Cadava, in *Typography*, p.55. 以下の記述も基本的にこの文献によるか、これについてのものである。
- (14) アリストテレス・ホラティウス(松本仁助・岡道男訳)『詩学・詩論』(岩波文庫、1997年)27-28頁。
- (15) (デリダを受けた)ジラルは、カタルマ(=カタルシス)をバルマコス(異語)として議論を展開している(R.ジラル、古田幸男訳『暴力と聖なるもの』法政大学出版局、1982年、463頁以下)。なお、テリー・イーグルトンのいかにもイーグルトンらしい方を引いておくなら、「プラトンとアリストテレスの間の対立は、今日のポルノ、あるいはメディア暴力に関するミメシス理論とセラピー理論の対立と似ているだろう……。」(T.イーグルトン、森田典正訳『甘美なる暴力 悲劇の思想』大月書店、2004年、235頁)
- (16) なお邦訳に(小場瀬卓三訳)「逆説・俳優について」(『世界大思想全集 哲学・文芸思想篇21』河出書房新社、1960年)。
- (17) ここにはデリダ(『グラマトロジーについて』)も意識されていよう。後に一言される。
- (18) J.-J.ルソー(本田喜代治・平岡昇訳)『人間不平等起源論』(岩波文庫、1972年)54頁。