

# ハイデガー芸術論の射程

——「対をなすもの」の問題系から——

小林 信之(早稲田大学)

## はじめに

存在と存在するもの、真理と非真理、根源性と頹落、世界と大地等々、ハイデガーの思惟は対をなすものによって支えられているようにみえる。だが、この関係は非対称であり、一方を他方に還元しうるわけでもなければ、図と地のような、前景化と潜在性の関係でもない。このように、対をなすものにむけられた特異な思惟の本性に着目し、それと対決することが、ハイデガー解釈において大きな意味をもつように思われる。しかし、とくに芸術をめぐる言説においては、いわばハイデガーによる公式の概念規定に、対をなしてまわりつく分身 (double) が重要であり、たとえばデリダも『絵画における真理』において、とくにエルゴンとパレルゴンという対概念を軸とする議論を展開している。

以上のような展望のもとに、本論の課題をなすのは、ハイデガーが「芸術作品の根源」やニーチェ講義において切り開いた地平を、とくにデリダら現代フランス哲学による読解を参照しつつ、いまいちど検証してみることである。そのさい主題化されるのが「対」をめぐるテーマであり、始原をたえず二重化する思惟の運動である。つまりハイデガーの言説に畳みこまれた襞の二重性 (Zwiefalt, duplicité) を展開し、芸術をめぐる思惟の痕をたどりつつ、その可能性の射程を測ること、そしてデリダらの視点から照らされたハイデガー芸術論のもつ意味を背面から暴き示すことである。

具体的には、アイステーシス、作品、詩作という三つの契機に着目し、その各々に関して、ハイデガーを機縁にくりひろげられた議論を吟味していきたい。

## 1. アイステーシス<sup>1</sup> ——無関心性とおぞましき

### 1-1 カントの無関心性とハイデガーによるその存在論的解釈

カントは『判断力批判』の美の分析論において、美を無関心性から把握する規定を展開

---

<sup>1</sup> アイステーシスをめぐる問題に関しては、これまで以下の拙論で主題化してきた。本章はそれらの議論をふまえたものである。

- 「アイステーシス ——感性論としての美学をめぐる」、東北大学大学院文学研究科 美学・西洋美術史研究室、第 62 回美学全国大会・シンポジウム記録『たそがれフォーラム発表報告集』(電子版)、2012。

- 「秋来ぬと風の音にぞ ——アイステーシスと生活世界」、早稲田大学総合人文科学研究センター『WASEDA RILAS JOURNAL』NO. 1、2013。

- 「美の非情性」、日本美学研究所編『エステティック』第 1 号、2014。

- 「アイステーシス再考」、早稲田大学哲学会『Philosophia』第 103 号、2016。

している。あるものが美しいかどうか問われる場合、重要なのは、そのものの実在がわたしたちにとって関心事であるかどうかではなく、あるものを単に眺めるだけという態度（観照ないし直観）においてわたしたちがどのようにそのものを判定するかということである<sup>2</sup>。つまりわたしたちが実在の対象に対してまったく無関心であり利害関心を離れている（ohne Interesse, interesselos, uninteressiert）にもかかわらず、この対象の単なる表象がわたしたちにある種の純粋な満足感をもたらすことがありうるのであり、そのような純然たる適意ないし満足（reines Wohlgefallen）こそがある対象を「美しい」とみなす場合の唯一の根拠なのである。

無関心性という、この、いわば否定的な美の定義は、しかし実際にはきわめてポジティブな規定をふくんでいる。この点に関して、ハイデガーの言葉をかりれば、つぎのように言いあらわすことができる。

あるものを美しいとみなすためには、わたしたちは、わたしたちに出会われる対象そのものをそれ自身として純粋に、その対象自身の品位と尊厳において、現前させねばならない。わたしたちはあらかじめ、何か別のものを、つまりわたしたちの目的や意図を、あるいは享受や利益の可能性を、顧慮しつつ、ある対象を計算してはならない。<sup>3</sup>

カントによれば、このように美しいものへとかかわるわたしたちの態度は、freie Gunst（自由に、とらわれなく、あるものに好意をいだき、そのままに許容すること）と呼ばれる<sup>4</sup>。つまりわたしたちは、わたしたちのまえに立ち現れるものをあるがままに解き放ち、それがわたしたちにもたらす事柄をその通りに許容せねばならない。そして、このように無関心的な適意ないし満足にもとづいてあるものを美しいとみなす判断が趣味判断と呼ばれることになる。この趣味判断こそ、利害関心を離れた純粋な観照や直観において、あるものを判定する本来の美的（ästhetisch）な判断なのである。

いずれにせよ以上のように、何らかの関心にむすびつくあらゆる「内容」を美の概念から除きさり、ひたすら美を「形式」的なものとみなすことでカントが企てたのは、美の普遍性を保証し、それを批判哲学内に位置づけることであったといえよう。ここにはあくまで啓蒙主義の時代に生きたカントの立場をみてとることができようし、普遍的人間性に対するカントの揺るぎない信頼をみいだすこともできるかもしれない。

このようなカントの議論をふまえてハイデガーはつぎのように問いかける。カントによれば美に対する態度とは、「とらわれなく自由に、あるものに好意をいだき、そのものを許容すること（freie Gunst, freies Gönnen）」であるとされたが、そのように美しいものをあるがままにあらしめること（Seinlassen des Schönen als das, was es ist）が、関心の欠如として、はたして意志の放棄であり、いわば無頓着なのであろうか。むしろこの freie Gunst とは、わたしたちの本質に属する最高度の努力ではないのか。そしてそれは、固有の品位を

<sup>2</sup> I.Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §2.

<sup>3</sup> M.Heidegger, *Nietzsche I*, Pfullingen, 1961, S.129.

<sup>4</sup> I.Kant, *op.cit.*, §5.

もった物が純粹にそれを持ちつづけるように、わたしたち自身をその物へと解き放つこと、そしてその物を明け渡し (freigeben)、その物をそのままにあらしめること、ではないのか。だとすればカントによる無関心性の規定は美的態度の偉大な発見であり、その正当な評価ではないのか<sup>5</sup>。

けっきょくハイデガーがこのように問いかけることで示そうとしているのは、関心を除去することによって対象へのあらゆる本質的關係もまた廃棄されてしまうとする考えが誤りであること、むしろ逆に対象そのものへの本質的關係は無関心によってこそ開始されるのだということ、である。「無関心」において初めて対象が純粹な対象として立ち現れるということ (in-den-Vorschein-kommen)、そしてそのように立ち現れることこそが、伝統的に「美」と呼ばれてきたものであるということ、ハイデガーの主張はまさにこの点にある。語源的にみれば、ハイデガーのいうように美しい (schön) というドイツ語は、そのように立ち現れる輝きのうちに現象すること (das Erscheinen im Schein solchen Vorscheins) を意味している<sup>6</sup>。

以上のようにハイデガーは、カントのいう freie Gunst (物へと開かれ、物をそのままに許容する態度) が、むしろ最高度の関心、日常的な利害関係を離れた最高度の努力にもとづいていると考える。いいかえるとハイデガーは、「関心」という概念に異なった二通りの次元を区別して、カントの美的態度の解釈を企てているように思われる。つまり対象への日常的關係性のレベルでは「無関心」でありながら、同時に別の次元においては対象へのいっそう本源的なかわりが可能となるような経験を、カントの無関心性のうちに認めているのだといえよう。このように否定を介して、より高次の関心の肯定を導きだすような思考法は、たとえば概念なき普遍性、目的なき合目的性などと同様、カントのもっとも基本的な思考の様式にかかわるものでもあるように思われる。(この点が次節の論点の一つと重なってくる)。

それゆえハイデガーにとって美とは何かを問うならば、純粹に現前し立ち現れることとしての存在の真理の、いわば別の名前としてのみ意味をもつようなものにすぎないといわねばならない。ハイデガーは、ニーチェ講義とほぼ同時期になされた講演「芸術作品の根源」のなかの、ゴッホの靴の絵を論じた有名な箇所ので、つぎのように述べている。

靴という道具が、その本質において単純かつ本質的なものとして現出すればするほど、……それだけいっそう直接的かつ魅惑的に、同時に、いっさいの存在するものもまた、よりいっそう存在する (seiender) ようになる。みずからを隠す存在は、このような仕方で明け開かれている。そのように明け開く光が、みずからの輝き (Scheinen) を作品のうちに組み入れる。作品のうちに組みこまれたこの輝きが、美しいものである。美とは、隠れなさ (Unverborgenheit) としての真理が現成するひとつの仕方である。(GA5, 43) <sup>7</sup>

<sup>5</sup> M.Heidegger, *op.cit.*, S.129.

<sup>6</sup> M.Heidegger, *op.cit.*, S.130.

<sup>7</sup> 以下、ハイデガーからの引用は、全集版 (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann: Frankfurt a.M.) に基づくこととし、GA の略号と巻数・ページ数を明記して、直接本文に挿入する。

したがって美は、存在の真理と並んで、並列的に現出するのではない。そうではなく真理がみずからを作品のうちに立てるとき、美が現象する。作品における、また作品としての、真理のこうしたあり方として、その現象が美なのである。ハイデガーは「美しいものとは真理の生起 (Sichereignen) に属している」と述べている (GA5, 69)。<sup>8</sup>

## 1-2 デリダによる解釈 (無関心性とおぞましさ)

カントが、関心や概念や目的を遮断することで、反省的に、より高次の洞察へとみちびこうと企てたとすれば、ハイデガーは美的なものを存在論的に解釈することで、形而上学的概念としての美を存在の思惟のうちへと取りこもうとしたのだといえよう。だが、そうした試みは、美的なものにふくまれるどのようなメカニズムによって、またどのような解釈の枠組によって、可能となるのだろうか。デリダを通じてわたしたちは、さらにこの点に目をむけねばならない。

まず美的なものへの関係は、関心や概念を遮断することによって、ひたすら反省的・主観的に対象にかかわる関係である。こうしたかかわり方は、デリダも指摘するように、存在するものの現実的存在性格を停止 (エポケー) するという意味で一種の超越論的還元とみなすことができよう。だが、それは、哲学的な態度変更というより、フォルムにのみかかわりつつ、純粋な快をともなうような、感性的 (ästhetisch) な遮断である。デリダはこの遮断を、美への服喪的關係 (rapport endeuilé) と呼んでいる<sup>9</sup>。

このように関心も概念も目的も「なしに」という表現は、否定的にしか指示することのできない美的なものの領域の本質性格を強調しているともいえよう。しかもこの場合、単に無関心・無概念であったり、目的が不在であったりすることだけを意味しているのではない。加えて、「……なしに」という遮断が、ことさらに美的なものの中に書きこまれており、みとれるようになっていなければならない。カントは、純粋に美しいもの、自由な美の例として、非概念的な文様や音楽をあげているが、そうした例に関してデリダはつぎのようにコメントしている。

……唐草文様、純粋な即興音楽、主題も詞もない音楽は、何かを意味しようと、また示そうとしているように見え、形態上、何らかの目的へと差しむけられている。しかしそのように差しむけられ、方向づけられ、みちびかれるその動きが、鮮やかな一撃によって絶対的に遮断される。その動きは遮断されねばならない。その動きがそこから切り離されるものに付着するいっさい〔概念、関心、目的等〕をことごとく除去しつつ、その動きは、純粋かつ絶対的に遮断されねばならない。そうすることで、自由な美 (自由で、浮遊し、束縛されない美) を解放するのである。遮断されねばならないことによって、詞も主題も〈ない〉ということが、無関係という様態で (し

<sup>8</sup> 以上、美と無関心性の概念をめぐるカントとハイデガーの解釈に関しては、下記の拙論において詳述した。Heidegger und die Frage nach dem Wesen der Schönheit, in: *Aesthetics* (edited and published by the japanese society for aesthetics) Nr.9, 2000, p.13-24.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion; Paris, 1978, p.52. (J・デリダ、高橋允昭・阿部宏慈訳『絵画における真理』(上)、法政大学出版局、1997、p.73 参照。)

かも絶対的な無関係という様態で)、目的に関係する。そして遮断されねばならないことによって、この絶対的な無関係はまた、できれば、これこれの制作物の構造のうちに書きこまれることが必要である。〈主題なしに〉や〈詞なしに〉における〈なしに〉は、もともとそれが属しているのではない物のうちに、現前することも不在であることもなしに、はっきり標記されていなければならない。<sup>10</sup>

このように遮断が書きこまれ、みてとられるようになっていくということは、それが際だてられ、いわば縁取られ、枠をあたえられており、その枠のなかで眺められているということである。

だが、だとすれば、この縁取られ、枠で囲われたもの、美的なものがそこから由来するところのものとは何か。それは、ちょうど絵画における額縁のように、「現前することも不在であることもなし」といような二重性をおびている。両義的なもの、枠をあたえるもの、内にも外にも属するもの (パレルゴン) は、美的なものの源泉でありながら、否定的にし示しえないもの、あらゆる現実存在の関係を除き去った純粋な残余を、際だてつつ隠蔽する。美的なものとはいわば、覆い隠されつつ存立せしめられている空虚であり、「……なしに」として否定され、把握に対しどこまでも引き退いていくような何かである。

このような空虚を体系内にとりこもうとするとき、そこに運動が生じることになる。「なしに」は、関心、非概念的普遍性、目的、共通感、これらを不定のまま、空虚のうちに放置するが、しかし体系内では、反復の運動によってたえず空虚・空隙は満たされつづけねばならない。つまり空虚ではあるが、しかしなお、純粋な快を引き起こしうると想定されねばならない。誰にとってでもないが、それはもっとも純粋な快として、残存しているとみなされるのであり、この残余こそ、美の言説を語らせる源泉なのである。

そして内実を欠いたまま形式的に構築された美的なものが、普遍的な人間性と文化の領域のうちに位置づけられ、確保されることになる。(そしてカントの批判哲学のうちにみてとられた、このような遮断と残余に関するメカニズムは、基本的に、美的なものを存在の思惟に組みこもうとくわだてるハイデガーの言説にもあてはまるであろう。この点は、詳しくは次章でみておきたい。)

だが、「なしに」という枠 (パレルゴン) によって仮構された、純粋な快と美的なものの領域がほころび、そこから排除され隠蔽されたものが垣間みえることはないのだろうか。美的なものの純粋な快感情の背後に、まったく対極的な感覚経験、何重もの「なしに」をへて純化された美的経験によってもっとも遠ざけられた感覚経験が、『判断力批判』のなかにかすかにその痕跡をのこしている。それはすなわち、嘔吐をもよおさせるような剥き出しの感覚 (おぞましさ) であり、非人間的なものとしてカントが忌避した感覚である。

さて、そもそもカントによれば美しいものによってひきおこされる反省の快は、わたしたちの日常的な関心を宙吊りにし、静的な観照へとみちびくような感情であり、また芸術とは、自然の産出力のミメーシスとして、そうした美的なものを表現すべく定められてい

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.113. (J・デリダ、同書、p.160-162. ただし訳文は適宜改めた。以下同様。)

る。たとえばカントは、「芸術の卓越性は、自然において醜かったり不快にさせたりするような物でも、美しく叙述するという点にみられる。暴虐や疾病や戦禍なども、災いでありながらきわめて美しく叙述されうるし、また絵に描かれうる」<sup>11</sup>と記している。

芸術の自由な表現の力によってもたらされるこのような美化は、合目的に秩序づけられるべき自然の体系性に適合している。しかしカントによれば、ただある種の醜だけは例外で、この醜にありのままの表現があたえられると、いっさいの美的適意が、したがってまた芸術美が台無しになってしまうという。すなわち「嘔吐をもよおさせるような醜」がそれである。カントはこの醜の特異性をつぎのように説明する。「この、ひたすら想像にもとづく異常な感覚〔嘔吐感〕にあっては、〔醜悪な〕対象は、わたしたちの精いっぱい抵抗にもかかわらず、いわば享受を強いるように表象される。だからその対象を芸術的に表象しても、ありのままの対象自体とその表象との区別が、わたしたちの感覚においてなくなってしまう、そのような芸術的表象を美とみなすことが不可能となるのである」<sup>12</sup>。

ここでは、わたしたちの表現によって美化されることさえ拒む剥き出しの醜悪さが語られている。カントがふと漏らした、この感覚的な、(いわば生理的な)不快感、おぞましきへのたじろぎにわたしたちは、『判断力批判』の体系のほころびから、ふいに覗いた外部をみてとることができるのではなかろうか。

芸術によってさえ美化されえず、にもかかわらずわたしたちに押しせまってきて、息詰まらせるおぞましきは、どれほど言葉を連ねてもけっして近づくことのできない夜の暗がりに呼応しているように思われる。そしてカントが、「嘔吐をもよおさせるような醜」について語るのも、そこに、哲学的言語体系の枠組にけっして取りこまれることのない領域を予感したからではなかろうか。

すくなくとも『エコノミメーシス』を記したデリダは、そうした解釈の可能性を提示している。彼はつぎのようにいう。

〔嘔吐をもよおさせる醜において〕問題になっているのは、消極的価値のひとつ、醜い対象やいまわしい対象のひとつではない。そうしたものは芸術によって表象されうるし、さらにそのことでイデア化されうる。そうではなくて、この絶対的に排除されたものは、消極的快の対象たる地位も、また表象によって救済される醜という地位も、あたえられることはない。それは表象不可能なものであり、同時にその唯一比類なさの点で名づけえないものである。……嘔吐をもよおさせるこのXは、感性的な対象だと告げられることさえできない。そう告げられた途端、目的論的ヒエラルキーのうちにとりこまれてしまうのだから。したがってそれは感性的なものでも叡智的なものでもなく、表象されうるものでも名づけうるものでもない。それは体系の絶対的他者である。<sup>13</sup>

<sup>11</sup> I.Kant, *op.cit.*, §48.

<sup>12</sup> I.Kant, *op.cit.*, §48.

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Economimesis*, in: *Mimesis des Articulations*, Flammarion; Paris, 1975, p.89f. (J・デリダ、湯浅博雄ほか訳『エコノミメーシス』、未来社、2006、p.88を参照。)

嘔吐を無理矢理ひきおこさせ、享受を強制するおぞましさは、いわば関心を遮断する無関心性の遮断であり、宙吊りの宙吊りである。わたしたちはここに、動揺の只中で感受される亡霊、美的なものとの対をなし、それに憑きまとう亡霊を、みてとることができるのではなからうか。

以上、カントの『判断力批判』における美的なものをめぐって、そこに枠 (パレルゴン) の構造をみてとることができること、だが同時にそこには美的なもの他者 (おぞましさ) が隠蔽され封じこめられていることをみてきた。このようなパレルゴンは、美的なものに対してだけでなく、作品に対しても、詩作に対しても現れる。この両者に関して、順にみていくことにしよう。

## 2. 作品 ——エルゴンとパレルゴン

『存在と時間』においてハイデガーは、世界内存在としてのわたしたち現存在の分析から、存在の意味を問うことを企てた。そのさい分析の拠点となったのは、わたしたちの身の回りの環境世界における *Zuhandenes* と *Vorhandenes* の存在様態であった。それに対して 1930 年代の言説では、存在の「真理」が直截に語られ、たとえば「芸術作品の根源」では、現象学的記述において依拠すべき基点として、作品がとりあげられる。つまりハイデガーは芸術の本質を真理の作品化にみており、真理がみずから置きさだめる場所、あるいは存在するものにおいて生起する真理の出来事、それが作品だというのである。存在と存在するものとの関係 (のちに二重襞 *Zweifalt* として思惟される事柄) は、ここでは真理と作品との関係から問われている。「芸術作品の根源」で語られたことの本質は、おそらく次の引用に凝縮されているだろう。

存在するものうちへとみずからを納めいれ、そのようにしてはじめて真理になるということ、このことが真理の本質に属している。だから作品への動向 (*Zug zum Werk*)、つまり存在するものの中でそれ自身存在するものでありうるといふ、真理の或る卓越した可能性としての作品への動向こそ、真理の本質なのである。(GA5, 50)

だが、ハイデガーはこのように存在の真理とその作品化をめぐる言説を一通りくりひろげたあと、「あとがき」において、「芸術作品の根源」は芸術という謎にとりくむものであり、しかもその謎を解くことではなく、ただ目撃することが課題だったのだと述べている (GA5, 67)。しかしながら、そうだとすれば、作品や真理に関する彼の記述をわたしたちはどのように受けとめればいいのか。彼の語る言葉は、いったいどのような性格の言葉だったのだろうか。わたしたちはすくなくともハイデガーの言葉が、円環のうちに閉じこめられており、その円環に縁取られた境界のなかで語られていることを理解している。芸術の謎への問いは、存在を思惟する歩みの過程で、あらかじめ存在論的な枠に封じこめられているといわねばならない。たとえばそうした前提のひとつとして、デリダも指摘す

るように、哲学が芸術に付与してきた「媒介」という役割をあげることができる。芸術という第三項があるがゆえに、解釈学的循環は機能しうるのであり、そのような円環のなかに芸術は閉じこめられるのである<sup>14</sup>。

このように芸術作品を囲いこむ枠は、美的価値に固有なものと、その価値に対して外的なままにとどまるものとの区別を前提している。デリダによれば、「語られる対象の内在的で固有な意味と、対象の付随的・偶然的状況を識別するという、たえざる探求が、芸術に関する、芸術の意味に関する、あるいは端的に意味に関するあらゆる哲学的言説を、つまりプラトンから、ヘーゲル、フッサール、ハイデガーにいたるまでのあらゆる哲学的言説を、組織しているのだ」という<sup>15</sup>。

『絵画における真理』という著作においてデリダが企てたのは、このように自己完結して円環をなす作品の空間をひらき、枠の外部をつきつけることであつたろう。つまり枠の外部とは、作品内における作品外的なものの代補 (le supplément du hors-d'oeuvre dans l'oeuvre) としてのパレルゴンであり、たとえば署名や額縁など作品世界と現実との境界に属するもの、あるいは作品の真理にとっては外的な美術史的事実等々である。

『絵画における真理』のなかでハイデガーの芸術論が主題化されるのは「針穴 (ポワンチュール) における真理の復元ないし返却 (Restitutions de la vérité en peinture)」と題された章であるが、そこでは、幾人かの語り手が入れ替わりさまざまな議論を展開するという対話体が採用されている。ハイデガーのテキストにまわりつくように、異なった多様な観点から解釈が提示され、デリダの「真意」を特定できるわけではない。プラトンの対話篇のように一定の帰結にむけて議論が収束するのではなく、むしろ解釈は乱反射する光と化して、ただ拡散していく。ここにわたしたちは、ハイデガーのテキストにひそむ多層的なポテンツ (潜勢力) を暴きだそうとするデリダの意図的なスタイルをみてとることができるように思われる。

ハイデガーの作品論をめぐる解釈のなかで、文字通り中心的な役割を果たしているのが、パレルゴンの概念である。パレルゴンは、カントが『判断力批判』において取りあげたギリシア語であるが、簡単にいえば作品 - 外 (hors-d'oeuvre) を意味している。だが、この作品 - 外は、単に作品 (エルゴン) に外的なままにとどまるわけではなく、むしろ作品の傍らにあつて、作品の間近で働きかけてもいる。辞書には、他に、「付随的で、疎遠なもの、二次的なもの」、「補足的なもの、代補」「周縁的なもの」といった意味が記載されている<sup>16</sup>。例をあげれば、彫像に着せられた衣服、建造物の周縁の列柱、額縁、署名といったものである。

たとえば額縁を考えてみよう。絵画作品 (エルゴン) と、それが掛けられる壁面 (ないし作品のおかれる場としての一般的コンテクスト) の両者との関係において、額縁はパレルゴンとして働く。つまり額縁は、作品と壁面という二つの地に対して、二通りの仕方でかかわる。額縁が作品にかかわるとき、壁面に対しては、それは融けこんで消え去ってし

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, p.40f. (J・デリダ『絵画における真理』(上)、p.55.)

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.53. (J・デリダ、同書、p.74.)

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.63. (J・デリダ、同書、p.88.)



まう。額縁が壁面ないし場のほうにかかわるとき、額縁は作品に融けこんでしまう。「いずれの場合も、パレルゴンは地のうへのひとつの形態ではある。しかしそれは、伝統的規定としては、もっとも大きな力をくりひろげる瞬間に、〔地から浮きあがって〕切り離されるのではなく、消え去り、沈みこみ、みずからを拭い去ってしまうような形態なのである。額縁はけっして、場や作品がそうでありうるような地ではなく、またその縁の厚みはもはや図ともいえないのである。それはすくなくとも自分自身を除去するような図である」<sup>17</sup>。

このようにパレルゴンとは、地にも図にも属さずに、しかしその各々にかかわる。デリダによればパレルゴンの法則とは、いわば「包括することなく全体を包括し、部分の全体に対するいっさいの関係を倒錯せしめる」法則なのである<sup>18</sup>。

ところで『絵画における真理』のデリダが、このパレルゴンという視点からハイデガーの作品論を解釈するさいに焦点をあわせている主題のひとつは、作品、道具、物という三者をめぐる言説である。そこでは、道具的性格をもたないために有用性の連関から遮断された無用性、つまり何の役にも立たないことが、かえって作品を、存在の真理の比類ない出来事たらしめるという経緯が語られている。そして有用性から切り離し (détacher)、使用外におくという作品のこの動向が、逆に道具の、さらには存在するもの一般の、より根源的な存在性格としての *Verlässlichkeit* (信頼性) を現出せしめると同時に、人間的意味の被覆を奪い去られた「剥き出しの物としての物」を露わにするというのである。こうした作動する出来事 (エルゴン) としての作品概念をデリダは、いったん遮断したのちに、より高次の結合としての真理を呼び求めるものであるとして、つぎのように総括している。

……無用であることが、ひとつの投機的 (=反省的) 運用を生みだす。それは、生産の空間を逃れて、絶対的な希少性へ、代替不能な単一性へとむかう。無用なものは、有用性より以上のものとなり、有用なものの有用性を把握するために役立つものとなる。それは、製造物が製造されていることとしての製造 - 存在と、作品の作品 - 存在とを思惟することを可能にする。なぜなら、遮断されたものが再び結合することを求めるその瞬間から、ひとつの言説が姿を現わし、癒合を求めていっきよに策動しはじめるからである。<sup>19</sup>

『絵画における真理』に登場する話者たちは、このような有用性や作品存在をめぐる議論において、ハイデガーのテキストに由来する「残余 (Rest)」の概念、つまり形而上学的概念の覆いを取り去ったあとに残る裸の物、に目をむける。物に襲いかかり、覆いかぶさること (Überfall) とは、ハイデガーによれば、物に対する形而上学的規定、つまり質料と形相、偶有性と実体、感覚の多様性と知性の統一性といった図式を、無理矢理あてはめて物を思惟することにほかならない (GA5, 15)。そしてハイデガーはそのような被覆を除い

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.71f. (J・デリダ、同書、p.101f.)

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.392. (J・デリダ、高橋允昭・阿部宏慈訳『絵画における真理』(下)、法政大学出版社、1997、p.272.)

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.394f. (J・デリダ、同書、p.275f.)

たあとの残余(単なる剥き出しの物)とは何かと問いすすめ、けっきょく物としての物が、作品という真理の生起においてはじめて露わとなることを解き明かしていくのである。

このようなハイデガーによる思惟の歩みにつき従いつつ、『絵画における真理』は、この「ただの物」に暴力的に覆いかぶさるもの(形而上学的図式)が、パレルゴンの構造をもっているのではないかと指摘する。そしてこの形而上学の被覆は、偶然的なのか、それともある必然性をともなっているのか、あるいはむしろ、パレルゴンと同じように、そのいずれでもないものなのか、さらに、もしもその(覆いを剥がれた)残余が、その残余性の構造において、「固有の仕方では」けっして規定されえないものであったとすればどうか、等々と問いかけていく。

そして、そもそも Überfall を遮断し、残余をことさらに思惟しようとするハイデガーの語り自体も、靴を描いた絵の絵画空間の内と外を行き来するパレルゴンとして作動せざるをえない。つまりこの残余を「ことさらに」考えるためにハイデガーは、質料=形相の対概念なしで、あるいはその手前で、道具存在を考えようと試みる。そして道具の道具性へといたる、形而上学とは別の道をひらくことによってしか、この残余に到達しえないとすれば、真理の場として仮構された生みの作品に、たとえばゴッホの絵画作品に、現象学的に接近していくことは、ハイデガーの思惟の歩みにとって、ある程度必然的なものとなる。この歩みにおいてハイデガーは、(短い革通しの錐を手に、靴の内側から外側へ素早く仕事をする靴職人さながら)、あるときは靴の絵について絵画空間の内部で語るかと思えば、あるときはまったく別の文脈において、作品の外部で語り始める。あたかも語りえない始原をめぐる、周縁を旋回しながら、隠喩として言葉を紡ぎだしているように(たとえば「芸術作品の根源」における農婦の世界の記述など)<sup>20</sup>。

デリダは、ハイデガーによるゴッホの靴をめぐる記述をこのように評しつつ、パレルゴンとしての彼の言説を「目に見えない靴紐」にたとえている。それは、キャンバスに穴をあけて貫通し、その穴を通過し、キャンバスの外部に出て、その内部世界と外部世界を、両者の中間で再縫合する靴紐であり、まさに「作品の内にある作品外的なもの」としてパレルゴンなのだということである<sup>21</sup>。

だとすればハイデガーが、Überfall をはぎ取ったあとに登場する残余だと想定した「裸の、剥き出しの物」は、道具性を欠いた道具としても、物の物-存在としても、けっしてポジティブに、それ固有の仕方では規定されうるわけではなく、単にネガティブに暗示されているにすぎない。つまり残余は、枠をはみ出し、外部へと逃れゆくものとして、思惟しえないものとしてしか現象しない。けっきょくハイデガーの目ざすべき、覆いをとられた残余は、あらゆる表象から身を引き退かせるものなのである。

以上のように、ここでいう残余とは、始原的なものとして哲学的言説の源泉に措定されながら、それを語る言葉に対してどこまでも後退し、引き退いていくような何かである。このとき思惟の言葉は、つぎに詩の問題において考察するように、けっして到達できない

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.343. (J・デリダ、同書、p.200.)

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *ibid.*, p.347. (J・デリダ、同書、p.206.)

始原としての残余にむけて「反復」の身振りを引き受けざるをえず、残余という空虚な始原のまわりを（解釈学的に）ひたすら循環するほかないのである。

### 3. 詩 —— 根源と無気味なもの

ハイデガーは、真理の生起の作品化としての芸術が、とりわけその本質において詩作であると考え。彼は、「芸術作品の根源」においてつぎのように述べている。

存在するものを明け開き、かつ隠すこととしての真理は、それが詩作されることによって生起する。あらゆる芸術は、存在するものそれ自体の真理の到来を生起させることとして、本質において詩作である。……芸術のこうした詩作的本質にもとづいて、そこから生起するのは、存在するものの只中に芸術がひとつの空所を切りひらくということ、そしてその空いたところ（Offenheit）ではいっさいが通常とは別様にあるということである。（GA5, 59）

このように詩作によって芸術全体を包括することは、もちろん視覚芸術や聴覚芸術の固有性を認めないということではない。むしろ問われているのは、それら諸芸術をなりたたせている芸術概念や「アート・ワールド」が成立するにいたった存在史的由来である。つまり問いにおいて目ざされるのは、近代的概念としての純粋芸術（大文字のアート）をこえて、作ることとしての知（テクネー）、すなわち存在の真理の自己開示の本質にふれることなのである。

この存在論的次元において、存在するものはまず、言葉によって名指されることにおいて、明け開かれた存在の真理の場に連れだされる。このような言語の働きがポイエーシスであり、芸術の本質形式としての詩の由来をそこにみることができる。したがって詩作としての芸術は、特殊な文化的活動の一領域に限定されるのではなく、むしろ真理との関係において、哲学的思惟や政治的実践とともに、同じ存在論的地平で問われているといわねばならない。制作とは、勝義において詩作であるという規定の根底には、このような連関をみてとることができよう。

では、ハイデガーは、こうした詩作への問いに対してどのように応答するのだろうか。彼は、作品がこの作品として存在していることの「目立たぬ衝撃」について語り、この衝撃が、作品における自足（みずからのうちに安らうこと）にほかならないといっている（GA5, 53）。ここで示唆されているのは、日常性の只中に作品それ自体が静かに自足してたち現れ、だが同時に、一種の無気味なもの、法外なものとして衝撃をあたえるということ、つまり親密さと無気味さとが同時的に出来しているということ、であろう。ハイデガーにとって、親密なもの、住み慣れた日常的なものの中に自己を保持することは、その根底において、法外なもの、非日常的なもの、無気味なものへと開かれてある開性である。作品とはこのような同時性において、存在するものが存在しているという端的な「事実（Daß）」が露わとなる場所なのである。

作品化、すなわち作品という場の開示とは、目立たない日常の片隅で、不意に訪れ、知らぬ間にたち去っていくような何か、わたしたちの注意深いまなざしにのみ顕現するような何かであるともいえよう。そこには、存在するものが目の前に存在しているという出来事への驚きがあり、わたしたちはそこに、詩作を作動させる始原をみてとらねばならないであろう。そしてハイデガーの芸術論は、たしかにこのような始原への注視に発するものだといえようし、とりわけ晩年にいたってそうした傾向は顕著になるといえよう。

だが、このように詩作と作品の始原を語る言説は、別の文脈においては、1930年代の思考の大仰な身振りへと、つまり無気味な暴力へと開かれた神話化へと、展開していくものでもあった。ドイツにおいて連綿と継承されてきた神話化の言説とその思考スタイルをハイデガーもまた受け入れたといえようが、この意味での神話化において重要性をおびたのは、政治的なものにおける国家形成と詩人による詩作とが同じ存在論的次元に属する闘争であること、哲学と詩作の言語として卓越した地位を占めるべきドイツ語に生き生きした力を賦活すること、言語と大地に根ざした民族に歴史的使命を課すこと等々の諸課題であった。

もちろん日常のどんなにささやかな詩の働きや造形活動も、ポイエーシスの作動（作品化）として、作者個人の内面に閉ざされた独白ではなく、親密な者への、あるいは共同体の成員への、つまりは人々（民）への語りかけをふくみ、神話化の胚種を宿しているであろう。またそれは、固有の言葉、母語を通じてなされる生きた思考のプロセスでもあろう。そもそもわたしたちは、言葉と思惟を母語からひきはがすことはできないし、言語共同体とその歴史的連続性から断ち切られた言葉を想定することもできない。

したがってわたしたちはここに、詩作と神話化の二重性をみてとることができるのであり、始原における詩作にとり憑いて離れない神話化の萌芽をみてとることができるのである。ハイデガーの場合でいえば、詩作の始原への注視から、1930年代の言説にみいだされるような肥大化した民族主義的自己意識まで、ほとんど地続きであるのだろう。親密な、家内の小さな炎の背後に、それとの連続性において、制御しえない国家の無気味な暴力をみなければならぬということである。

わたしたちはこうした二重性に最大限注意深くある必要がある。わたしたちはそのために、ここでとくに、ハイデガーによるトラークルの詩の解明とそれに対するデリダの解釈に焦点を絞ることにしたい。トラークルをめぐる両者の一連の解釈のなかで、まさにこうした二重性、つまり詩作と神話化、根源と形而上学といった二重性が、焦点になっていると考えられるからである。

ハイデガーの解釈者としてのデリダは、詩と政治という大きな枠組みにハイデガーをあてはめるのではなく、テキストの細部にひそむ、ささいな幾つかの語に目を凝らす。デリダはいわば、形而上学を解体するハイデガーの身振りを擬装し、対をなす亡霊のようにまわりながら、ハイデガー自身の言説を解体していくと同時に、そこからわたしたちにとって可能な、同様の身振りへととぎやない、ハイデガーの切り開いた方向の可能性とその危険を暗に示している。目立たない細部への着目、テキストに寄りそい、わずかな言葉と記号の変化に目を凝らし、エクリチュールに沈潜すること、場合によっては、亡霊のように

テクストを擬装し、口移しに語りつつ、わずかなずれを露わにすること、これがデリダの戦略であったろう。

デリダは、ハイデガーによるトラークルの詩の解明が、彼のもっとも豊かなテクストのひとつ、繊細で、多層的に規定され (surdéterminé)、いまだかつてないほど翻訳不能なテクストであると語っている<sup>22</sup>。以下に、このハイデガー晩年のテクストに対して、デリダがどのような解釈をなしたのか、その成果をみきわめたいと考えるが、しかしその前にまず、『存在と時間』以来、ハイデガーの思惟において精神 (Geist) という語のたどった歩みを一通りみわたしておく必要がある。

『精神について』のなかでデリダがあつかうのは、ハイデガーにおける精神 (Geist) という語の用いられ方の変遷であり、その第一歩は、『存在と時間』における精神の語の使用である。『存在と時間』では精神は、デカルト的主体概念の延長上に、形而上学的諸概念と同様に位置づけられながら、しかし他方で、カッコつきで、現存在の存在様態をも意味しうるものとみなされている<sup>23</sup>。ここですでに精神は両義性をおびるが、後者において指示されているのは、「もはや形而上学ならざるもの」、ハイデガーにとって「解体作用の源泉」となりうるものだったのではないかとデリダはコメントしている<sup>24</sup>。

だが、1930年代にいたって、ハイデガーによる精神という語の扱いは転換する。たとえば、1933年の「総長就任講演」では、引用符 (カッコ) を除かれた精神があらわれる。ここでは、「民族の精神的世界」について語られ、精神は、民族の現存在を根底において支える威力として規定される<sup>25</sup>。そうした昂揚において精神はもはや、デカルト的な形而上学的基体性 (主体性) という意味をもたなくなる。

このようにポジティブな価値をあたえられ、ハイデガーによって公認された精神は、他方でもちろん形而上学的含意をぬぐいさることはできない。精神は同時に、たとえば精神の自由の名のもとに、デモクラシーや人権の原則を、基体性の形而上学に帰着させる言説にも属している<sup>26</sup>。精神にまつわるこうした二重性 (duplicité) のメカニズムについてデリダはつぎのように語っている。

……形而上学はつねに帰って来る (revient)。わたしはこれを亡霊 (revenant) という意味で理解

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *Heidegger et la question*, Flammarion; Paris, 1990, p.106. (J・デリダ、港道隆訳『精神について』、人文書院、1990、p.140。以下、訳文は適宜改めた。)

<sup>23</sup> 「……現存在は、それが「精神的」であるがゆえに、しかもそのゆえにのみ、延長せる物的な物には本質的に不可能なあり方で、空間的でありうるのだ。」(『存在と時間』§70)

「「精神」はまず時間のうちに落ちるのではなく、それは時間性の根源的な時熟として実存する。」(『存在と時間』§82)

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p.27. (J・デリダ『精神について』、p.25。)

<sup>25</sup> 「精神とは、存在の本質に根源的に気分づけられた、かつ知としての覚悟性である。そしてある民族の精神的世界 (*die geistige Welt*) とは、文化という上部構造ではなく、ましてや有用な知識と価値の兵器庫ではない。それは、民族の現存在を最奥で昂揚せしめる威力、かつもっとも広範に揺り動かす威力としての、民族の大地と血の諸力を最深部で保存する威力なのである。」(Martin Heidegger, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität; Das Rektorat 1933/34*, Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1990, S.14。)

<sup>26</sup> Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p.53. (J・デリダ『精神について』、p.64。)

する。そして精神 (Geist) とは、この帰来 (revenge) のもつとも宿命的な形象である。単一のもの (le simple) からけっして切り離すことのできない分身の [もつとも宿命的な形象]。<sup>27</sup>

ハイデガーは、1930年代の言説 (『形而上学入門』やヘルダーリン解釈) において、歴史形成的な、知への意志としての精神 (geistig なもの) を、ギリシア的・形而上学的含意ないしキリスト教的・神学的含意 (pneuma や spiritus) を除去したあとに残留するものと考えている。デリダによる解釈では、こうした形而上学的・神学的含意は、ハイデガーによる「精神のモノローグ」に忍びこみ、それにとり憑く一種の「悪霊 (malin génie)」にほかならないことになる。

さて、精神の二重性をめぐるハイデガーの言説は、1950年代、彼の晩年にいたってさらに深化し、新たな展開をとげる。とくに『言葉への途上』に収められたトラークル論「詩における言葉」において彼は、これまで肯定的に堅持されてきた精神の概念、つまり geistig なものとしての精神を、形而上学的・神学的領域へと追いやり、「geistlich (精神的・霊火的) なもの」のうちに、精神の形而上学的ではない意味内実をみいだすにいたる。それは、たとえばトラークルの最後の詩「グロデク (Grodok)」を解釈するなかで示されたように、ドイツ語固有の源泉から生起する、炎としての精神という意義である。

……精神とは、燃えあがる炎 (das Flammende) であり、炎として初めて、吹きつける風 (ein Wehendes) である。トラークルは精神を、まずもってプネウマ (風、息) であると、spirituell に理解しているのではない。そうではなく、燃えあがり、駆りたて、驚愕させ、度を失わせる炎と解したのである。燃えあがる炎とは、白熱した輝きである。燃えあがる炎は、みずから光り、かつ輝かされる場所の脱自 (Ausser-sich) であり、次々に舐めつくしていき、すべてを白い灰へと焼尽しうるような脱自である。(GA12, 56)

ここでは、始原にあつて脱自的に外へと曝け出され、放出していく力動性それ自体が、炎の動性としての精神 (geistlich なもの) のうちにみとられている (デリダはこの意味での精神を l'esprit en-flamme と翻訳している<sup>28</sup>)。炎としての精神は、形而上学に属する geistig なものから明確に切断される。

ところでここで、炎としての精神が脱自として規定されていることから明らかに窺われるように、ハイデガーが意図しているのは、根源的時間性として精神を解釈することである。たとえばトラークルの詩全体の中核をなす語とみなされた ein Fremdes (異郷的なもの) は、地上に留まり途上にあること、この意味で下降し没落 (Untergang) しつつあること、したがっていまだ地上で住まいを定めてはいないがゆえに余所者であり異郷的でありつづけることといった意味を担っており、こうした意味での異郷性 (移行性、没落性) が、燃えあがる炎としての精神の動性に関連づけられているのである (古高ドイツ語 fram の

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p.54. (J・デリダ『精神について』、p.65f.)

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p.122. (J・デリダ『精神について』、p.156.)

語源的解釈にもとづく、vgl. GA12, 37)。またそれは、das Geistliche der Jahre (歳月の移り行きが精神的・霊火的であること)、あるいは geistliche Dämmerung (精神的・霊火的な薄明)、die Frühe (早い朝の時) といった詩句に示されている時間性でもある (vgl. GA12, 43ff.)。さらにトラークルの詩「エリス」では、早逝した子供が形象化され、未生のもの (das Ungeborene) として歌われているが、この詩を解釈してハイデガーは、「朽ち果てた種族の終末としての終末は、未だ生れぬ種族の始まりに先だっている」と述べ、根源的時間性の解釈を提示している。つまり始原の到来に先だって、(現成するものの集撰 die Versammlung des Wesenden としての) 既存のもの (Gewesenes) が、すなわち終末が、還帰するということである (GA12, 53)。ハイデガーは、アリストテレス以来の形而上学的時間概念によって隠されてきた根源的時間が、これらの詩句のうちに、なお護られていると考えるのである。

以上、最終的には geistlich なもののうちに精神の本質と根源的時間をみるにいたったハイデガーの議論の骨子をたどってきたが、いまや問われるべきなのは、たえず還帰すべき精神の時間の「根源性」とは何かということであろう。ハイデガーの解釈は、ギリシア以来の形而上学からも、キリスト教神学からも撤退して、ドイツ語の固有性のうちにのみ根源的解釈の正当性を確保しようとするものであった。それに対してデリダは、ハイデガーのテキストに忠実に寄りそいながら、しかしそこにみいだすのは、けっきょくのところ根源性の代補 (supplément) である<sup>29</sup>。つまり根源的なものは、形而上学を離脱していく運動において、たえず後退することを止めることができず、「真の」始原は運動の空虚な起点として背後に留まりつづける。この点については、すでにみたような、残余に関する言説につきまとうパレルゴンにおいても同様の構造がみいだされることは、容易に理解できよう。けっきょく geistlich なものにせよ、根源的時間性にせよ、残余にせよ、二重化を免れることはできず、形而上学的時間以前にたちかえろうとする運動 (revenir) において、たちかえるものとしての亡霊 (revenant) がたえず呼び寄せられているのである。geistlich な薄明の早朝の時としての精神は、朽ち果てたものの終末、夜、悪に憑きまといわれつづけるのであり、この二重性を逃れることはできない。デリダは端的につぎのように述べている。

……悪の由来は精神それ自体のうちにある。悪は精神から生まれる。だが、ここでいう精神とは、形而上学的・プラトン主義的な Geistigkeit (精神性) ではない。悪は、一般に精神に対立させられる物質や物質的・感性的なものの側にあるのではない。悪自体が精神的なのであり、悪もまた Geist なのである。この点に、このもうひとつの内的二重性、つまり精神を他の邪悪な亡霊に化する内的二重性が、由来している。この二重性がおよぼす作用は、……灰を思惟する思惟にまでみちびく。すなわち焼尽され、焼尽する運命に属し、またみずからをつつみこむ炎の炎上に属する灰の白さを思惟する思惟にまで。この灰、それは炎の〈善〉なのだろうか、〈悪〉なのだろうか。

30

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p.110. (J・デリダ『精神について』、p.145.)

<sup>30</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p.123. (J・デリダ『精神について』、p.158.)

## むすび

おもにデリダの解釈を通じて、ハイデガーの思惟の運動自身に内在する、対をなす二重性という観点から、作品や詩作をめぐる言説をたどってきた。始原に逆行し、始原を反復しつつ我がものにすること、しかし同時に始原自体と対決し、それをたえず更新しようと努めること、こうした「反復」の運動こそが、形而上学とその根源にかかわるハイデガーの思惟の歩みを根底において突き動かしていたのではなかろうか。

このようにみずからを引き退かせ隠蔽する根源として存在を問うことは、ハイデガーにおいては、とりわけ 1930 年代以降、そのまま真理への問いによって引き受けられており、さらにそれは、存在の真理の自己措定としてのテクネーと詩作の問題へと具体化されていったと考えられる。というのもテクネーとは、もちろん近代的意味での技術ではなく、みずからを隠す存在をそのままに露わにし、名指し、形態化することで生起する出来事、作品（エルゴン）として作動する働き自体にほかならない。『近代人の模倣』のなかでハイデガーを論じたラクー＝ラバルトはつぎのように述べている。

テクネーとは「知」を意味する。……哲学することそれ自体、つまり「存在するものの隠蔽」に到達せんとする挑戦は、それが挫折する場合でも（だが、その挫折によって、存在するものの開示がもたらされることにもなるのだが）、「テクネーに属している（technique）」。<sup>31</sup>

つまり哲学の知としてのテオリアは、みずからを作動させ、現実化し、作品化することとして、芸術の本質としての詩作とともに、テクネーに属しているというのである。ここにおいて芸術の伝統的規定がミメーシスであったことを想起するとき、ハイデガーの思惟における始原の「反復」の歩みが、ミメーシスとして真理を作品化する芸術と詩作とに交叉するにいたったことの必然性をみてとることができるように思われる。

たえず新たに後退し、みずからを隠す始原に対して、存在の思惟と詩作の両者は、いわば擬態的關係によってかかわりつづける。そしてこの擬態的關係こそ、かつてミメーシスの名で呼ばれてきたものとみなすことができる。ラクー＝ラバルトが指摘するように、ハイデガーの思惟のうちには、「基礎的ミメーシス論といったもの（une mimétologie fondamentale）」が作動しているといわねばならない<sup>32</sup>。模倣され反復さるべき始原について、だがいまだかつて生起することのなかった始原について、ラクー＝ラバルトはつぎのように語っている。

……ギリシアの始原が、その偉大さにおいて、あるいは『形而上学入門』の呼び方ではその無気味さ（Unheimlichkeit、訳せば〈根源的にみずからの家郷にあるのではないあり方〉）において、秘めている可能性とは、つぎのようなものである。すなわちそれは、ギリシアの始原のあとにつづ

<sup>31</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Galilée; Paris, 1986, p.167. (Ph.・ラクー＝ラバルト、大西雄一郎訳『近代人の模倣』、みすず書房、2003、p.242. 訳文は異なる。以下同様。)

<sup>32</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *ibid.*, p.170. (Ph.・ラクー＝ラバルト、同書、p.247.)



く、あるいはそこから生じる「発展」によってはけっして汲みつくされないであろう可能性であり、そのようなものとして、いまだ手をつけられず無傷なままにとどまり、その顕現と実現とをずっと待ちつづける可能性である。だから歴史なるものの開幕、(再)開始とは、始原それ自体においていまだ到来も開始もせぬままであったものを、すなわちその元初性の欠如を、反復すること (répétition, Wiederholung) なのである。<sup>33</sup>

ハイデガーにとって変わらぬ思惟の課題は、存在するものと存在の二重襲 (Zwiefalt) を問うことであったといえようが、それが課題でありつづけるのは、この思惟すべき事柄に思惟がまだ到達しえず、それがどこまでも引き退いていくからであり、しかもそれはわたしたちの側の怠慢や不作為によるのではなく、思惟すべき始原が、わたしたちから離反し脱け去ってしまったからだとされている。しかしそれでも、わたしたちは始原の欠如を反復するという仕方ですれにかかわることはできるのであり、脱け去り、後退するものに、わたしたちはそのようなかわり方で呼び求められているのだともいえよう (たとえば『思惟とは何の謂いか』(GA8, 19) 等を参照)。

だが、そうした始原は、美的なものとおぞましき、詩作と神話化、芸術とテクノロジー、根源と無気味さという二重の声で語りかけてくることを忘れてはならない。わたしたちはここに、始原的なものにおいて生起する二重性、テクネーにおける「ヤヌスの双面性 (bifrons)」<sup>34</sup>を指摘できるであろう。しかも、美、詩作、芸術、根源にまわりつづけるパレルゴンとは、それら始原的なものの空虚と欠如を前提しているものであり、そうした代補性によって前者を純粋で無傷なままに保ちつつ、終りなき反復とミメーシスへと差し招きつづけるのである。

Nobuyuki KOBAYASHI

*The Range of Heidegger's Theory of Art*

— His Oppositional Pairs and Related Themes

<sup>33</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, La politique du poème*, Galilée; Paris, 2002, p.24f. (Ph.・ラクー＝ラバルト、西山達也訳『ハイデガー —— 詩の政治』、藤原書店、2003, p.27.)

<sup>34</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, p.200. (Ph.・ラクー＝ラバルト『近代人の模倣』、p.294.)