

「絵画における真理」をめぐるデリダの言説

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00000466

「絵画における真理」をめぐるデリダの言説

上 利 博 規

"la philosophie de l'art suppose un art de philosopher"
(芸術の哲学は、哲学のアートを前提する)

序 文

『絵画における真理』(La vérité en peinture, Flammarion, 1978)の内と外において、デリダは「私は四度、絵画をめぐる (autour) 書く」という。すなわち、内とは『絵画における真理』の序文に相当する「パス=パルトゥー (pass-partout)」においてであり、外とは『絵画における真理』の裏表紙においてである。四度というのは、『絵画における真理』に収められている「パス=パルトゥー」以外の四つの文章、すなわち「パレルゴン」「+R」「カルトゥーシュ」「返却」を指している。

デリダによれば、人は分割不可能を装う線によって限界を書き込み「絵画の権利」を制度化しようとするが、デリダの「絵画をめぐる言説」は四度にわたってこれを脱構築しようとする。したがって、デリダの脱構築的戦略は、分割不可能と思われる線とそれによって標記されている限界に関わることになる。デリダは絵画の制度化の例として、枠 (額縁)、タイトル、署名、美術館、古文書室、複製、言説、市場などをあげる。そして、これら四度の「絵画をめぐる言説」はすべて「線」(le trait)の「分割可能性がテキストを、痕跡と残余とをなしている」(p.16)ことを述べようとするものであるⁱⁱ。

本論文は、「絵画の権利」の制度化に寄与するといわれる分割不可能な「対立の線」に対し、デリダがそれを脱構築するために四度にわたって書いた「絵画をめぐる言説」が、それぞれどのような「対立の線」に関わろうとし、その関わりを通してどのような「分割可能性」や「痕跡と残余」を見出すに至っているかについて述べるものである。

ただし、四度目に書かれた「返却」について、そしてそこから「絵画におけ

る真理」に立ち戻ることは残念ながら今回は果たせなかった。したがって、ここでは「絵画における真理」をめぐる三度の言説について、その順序に従って述べることにしたい。それら三つの言説はそれぞれ、カント『判断力批判』、アダミのデッサン、ティテュス＝カルメルのデッサンなどを扱うものである。これら三つの言説を通して、デリダが絵画における「パレルゴンの論理」をどのように引き出そうとしているか、さらにそれらを通してデリダは哲学的言説と絵画的表現との間をどのように関係づけようとしているかについて考えたい。

第1章 『判断力批判』をめぐる第一の言説

まず、『絵画における真理』に収められている「パレルゴン」におけるデリダの言説からみてゆこう。「パレルゴン」は、まず第1節の「レンム」(lemmes、予備定理)においてヘーゲルの『美学講義』とハイデガーの『芸術作品の根源』などとの関係から、カントの『判断力批判』における芸術に関する哲学的言説がいかに関環をなしながら芸術を枠づけているか、そしてまたその関環の中に深淵を見出すことができるかについて述べている。

次の第2節「パレルゴン」(parergon、作品の補助)では、『判断力批判』の§14「実例による説明」でカントがあげている額縁・衣装・列柱という三つの「パレルゴン」をめぐる、デリダは作品(エルゴン)とパレルゴンの共犯関係について述べている。

なお、『絵画における真理』の記述方式は一般的な文章のそれではなく、それぞれの内容との関連において独自の表記法を取っている。「パレルゴン」では、「パレルゴン」が額縁などの作品の枠を意味することから、額縁から外に向かって書かれたような表記法になっている(図1)。

第1節 ヘーゲルとハイデガーにおける関環と深淵、そしてカント

デリダは「絵画における真理」への問いを『判断力批判』から始める。『判断力批判』は「今日なお問題圏全体を支配する芸術に関する大哲学者の遺産」の一つであるが、その『判断力批判』をめぐるデリダの言説「パレルゴン」は『絵画における真理』のプロレゴメナであり、「一つの関環」に関わっている(p.14)。プロレゴメナとしての関環とは、額縁という枠が絵画を取り囲むように、芸術問題を取り囲んでなお力を及ぼしている伝統的美学・芸術学という枠組みを意味している。

1. LEMMES

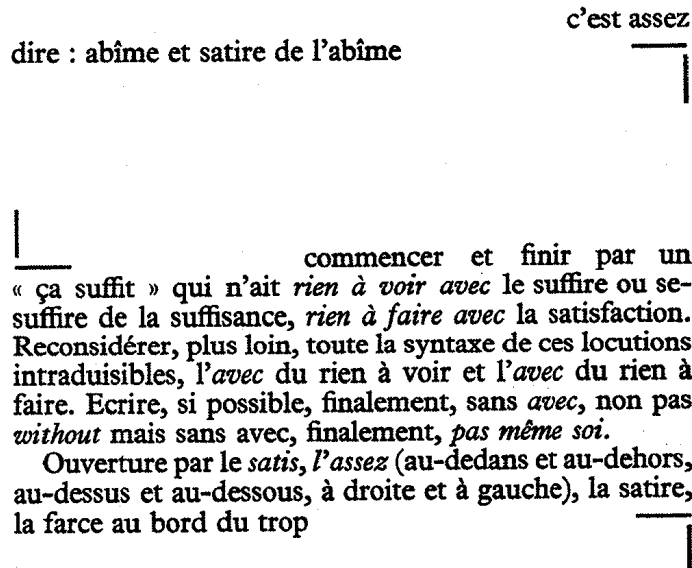


図 1

デリダは『判断力批判』が芸術問題をどのように困っているのかについて述べる前に、ヘーゲル及びハイデガーが作り出す円環に言及する。ヘーゲルの円環とは、「エンチュクロペディー」にほかならない。ヘーゲルにおいて、芸術はこの円環的体系の中の一部をなすものであるⁱⁱⁱ。しかし、ヘーゲル的円環は、ただ円環的体系をなしているということにとどまらない。ヘーゲルの『美学講義』は、そのはじめから芸術を精神の運動の一部をなすものとして、美の舞台を自然から精神へと取り戻すことを狙いとするものであった。それは、美学という名称よりも芸術学という名称の方がより事柄に相応しく、自然美よりも芸術美の方が優れていることについて語り始める冒頭の場面に既に顕著に現われている。こうして、精神は自らが生み出すところのものについての認識の内へと入り込んでゆくことになる。したがって、ヘーゲルの円環は、芸術における精神の到来という小さな円環を描きつつも、しかし同時に芸術を過ぎ去ったものとして捨て去り宗教へと進みゆくより大きな哲学的真理の内の一部をなすものでもある。こうして、デリダは、ヘーゲルが描き出す円環を二重化し、円環に円環を重ねることによって、円環が損なわれて (abîmé) 深淵 (abîme) が開かれてくるように言説を立ててゆく。

だからこそヘーゲルは「予備定理的に」(sozusagen lemmatisch, de fa on lemmatique) 始めねばならないと考えた。他方、ハイデガーにおける円環とは

いうまでもなく「前了解」から出発する解釈学的循環である。そして、『芸術作品の根源』の冒頭においても、ヘーゲル同様に「予備定理的」な出発点が告げられている。ハイデガーは次のように述べる。「作品の芸術へと向かう歩みとしての、作品の芸術へと向かう大きな歩みが一つの円環であるだけでなく、我々が試みる歩みはいずれもこの円環の中で循環するのである。」

ヘーゲルとハイデガーの円環と深淵、デリダによればこの問題はカントの『判断力批判』を起点としてでなければ規定されえない」(p.56)。ヘーゲルにおける自然と精神との対立を、ハイデガーが『芸術作品の根源』において物と作品との関係として問い直そうとすることは、実は『判断力批判』とのある本質的な近親関係にあるというのである。確かに、『判断力批判』では、序論において次のように述べられている。「感性的なものとしての自然概念の領域と超感性的なものとしての自由概念との間には巨大な深淵がつくられている」(§ 2)、「一方の立法のもとにおかれた自然概念の領域と他方の立法の下にある自由概念の領域とは、超感性的なものを現象から区別している大深淵のために、それらの領域が相互に対して(各自その根本法則の上から)及ぼしうるでもあろうところのあらゆる交互の影響を受けないように全然遮断されている。…そのかぎり一方の領域から他の領域へ橋梁を架することは不可能である」(§ 9)。

『判断力批判』はこの深淵を埋めるべく書かれた書物である。カントにおいて、芸術はこの深淵を埋めるために呼び出されたいわば一つの「橋梁」にほかならない。ところが、「橋梁」という言葉自身が感性界と超感性界の間を媒介するものの象徴である。したがって、一見するとカントは深淵を埋めるための方法として芸術を考えているように見えるが、もしその「深淵を埋めるための方法」を「橋梁」という言い方を用いること自身が芸術的方法と何がしかの関係をもつと考えるならば、ここでカントは芸術について芸術的に説明していることになるであろう。デリダはここにヘーゲルにおける二重化された円環と同じ構造を見て取るのである。ゆえに、デリダは次のように述べる、「類比の戯れを類比的に述べるために或る芸術が必要とされるならば、類比は目的を失って深淵化する^{iv}」。

第2節 梓の支えを必要とする作品

以上の予備定理(lemmes)に続いて、デリダは「深淵化」に向かって『判断力批判』の読解を進める。芸術や生のようにその目的が概念として与えられていないような場合には、我々は先行する事例を通して反省的判断力を働かせる

必要があるというカントの考えに従って、デリダは「美の分析論」の読解を§14「実例による説明」から始める。カントが「パレルゴン」について以下のように述べるのもここにおいてである。

「装飾 (parerga) と呼ばれるもの、すなわち、対象の完全な表象へその内面的要素として属しているものでなく、単に外面的に付添物として趣味の満足を増大するものすら、それがそうあるのはただその形式だけによるのである。絵画の額縁 (Einfassungen, cadres)、彫像に被せられる衣服、宮殿の周囲の列柱などがそうである。装飾がそれ自身美しい形式に成り立つものではなく、たとえば黄金の額縁のように、ただその魅力によって絵画に賛同を得させるだけのために取付けられてあるならば、それは飾物と呼ばれ、真性の美を毀損する。」

デリダはここにあげられているパレルゴンについて一つ一つ検討する。絵画の額縁、彫像に被せられる衣服、宮殿の周囲の列柱などはいかなる意味においてパレルゴンであるのか、そしてそれらは黄金の額縁のような飾物といかなる意味で区別され得るのか。

デリダは、「事例としてのパレルゴン」を説明するために、まず「事例としての衣服」から話を始めている。衣服がパレルゴンの事例でありうるのは、彫像においては裸の表象のみが美しく、そのみが「純粹な趣味判断の本来の対象」であり、衣服は内的・本質的ではないとカントが考えるためである。デリダは、ここにカントの境界確定があるとみる。そして、「事例としての衣服」というカントの境界確定を吟味するために、デリダはルーカス・クラナハの「ルクレチア」(1533)の絵画(図2)という事例をとりあげて検証する。「ルクレチア」と名づけられた絵画において、ヴェール、下着、短剣、首飾りなどはどのような事情におかれるのか。もしそれが「身体という自然」と「身体に付加された人工物」という対立から考えられているのであれば、すべてが人工物である「列柱」というパレルゴンに関してはどのように考えればよいか。さらには、『人体の形をした列柱』に取り囲まれた建造物を描いている絵画の額縁のような場合はどうか(図3)。

「パレルゴン」は、カントが「美の分析論」における「趣味判断の第三契機」を説明するための事例として語られたものである。そして、カントがこの事例について述べるのは、趣味判断とは「質料的な判断」から区別された「形式的な判断」であり、さらに「内面的要素」と「外面的付添物」の区別を与えようとする場面である。こうした内的なものとの外的なものを区別する枠組み(cadre)の例として、額縁(cadre)を含む三つのパレルゴンの例が示されているのである。



图 2

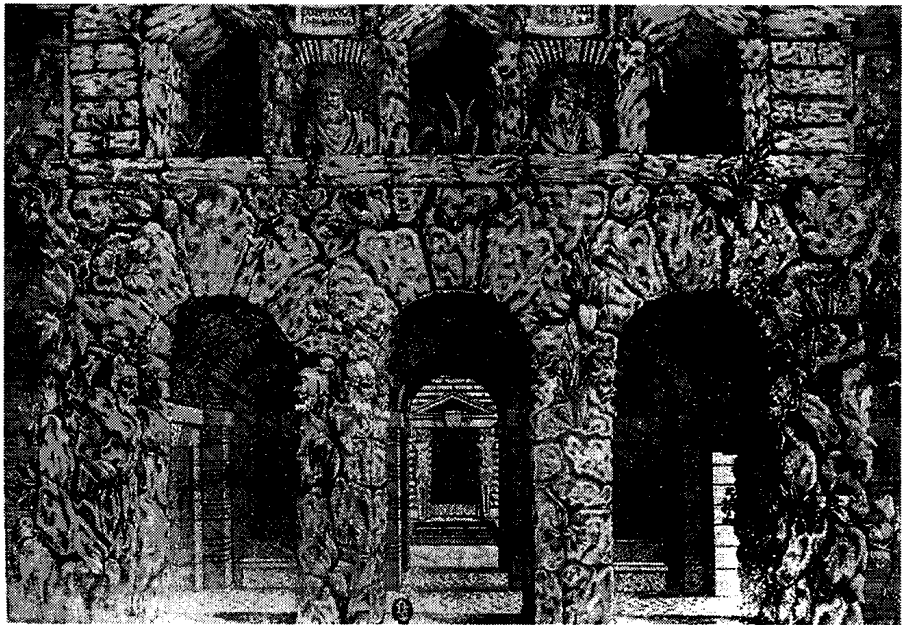


图 3

「枠における枠」として二重化されているように見えるパレルゴンであるが、デリダはさらにこのような「枠」の問題はすでに『判断力批判』の当初から現われていたものだという。なぜなら、「趣味判断の第三契機」そのものが、『純粹理性批判』の「概念の分析論」における四つのカテゴリー的区別をそのまま「美の分析論」に適用されたものにほかならないからである。「美の分析論」における四つのカテゴリー的区別は、「美の分析論」の外部から「美の分析論」を枠づけるものとして持ち込まれたものにほかならないからである。

『純粹理性批判』と『実践理性批判』との間の「深淵」に架けられる「橋梁」となるべき『判断力批判』において、なぜ『純粹理性批判』の超越論的論理学の「適用」ということがこのようにやすやすとなされるのか。デリダは、「美の分析論」の冒頭における注記に注意を向ける。そこでは次のように述べられている。「この（趣味）判断力がその反省において顧慮する諸契機を、わたくしは判断作用の論理的機能の手引きに従って探求した。（なぜなら趣味判断のうちには悟性への関係がともかくふくまれているからである。）」デリダは、これを注記の中の括弧に括られた部分という位置に注意を促した後、「悟性に関連があるというこのことが、それ自体は確実でも本質的でもないにかかわらず、この言説全体の枠を提供しているわけである」（p.83）と述べる。

こうして、超越論的論理学によって枠づけられた「美の分析論」こそが、額縁（枠）をパレルゴンとして枠づけるものにほかならない。そして、デリダは、枠をパレルゴンとして規定することは、「枠を組立てると同時に崩落 (abîmer) させるものとして規定する」ことであり、「枠というものは、本質的に、構築されたものであり、したがって壊れやすいのである。これが枠の本質または真理であると言えよう。もしも枠といったものがあるとすれば、とはいえこの『真理』はもはや一つの『真理』ではありえない。それは枠の超越論性をもその偶有性をも定義するものではなく、枠のパレルゴン性を定義するにすぎない」（p.85）と述べる。さらに、カントのみならず、芸術の哲学がパレルゴンに依拠しているならば、芸術の哲学は「分析論の論理」よりも一層強力な「パレルゴンの論理」に汚染されていることになるのではないかとデリダは問いかける。

したがって、枠が与えられるのは、自立しているものに対してではなく、枠の支えがなければ一人立ちできないようなものである。デリダは次のようにいう。「内的虚弱さ」をもつものは、「車椅子もしくは乳母車のようなものの助けを借りて、ようやく理論開陳の進行を確保しているのである。しっかりと立っていないもの、おのれの進行に際してただひとりで立ち上がれないものを、人

はこのようにして前進させるわけである。ひとりでに崩れ落ち…てゆくものを、
枠への嵌め込みが支え、食い止める」(p.91)。

こうして、作品(エルゴン)は枠(パレルゴン)から出発しなければ作品とはならないことになる。作品の中の何がしかの欠如——ただし不在としての欠如ではなくむしろ生産性でもある欠如——がパレルゴンを呼び求め、理性によって差延を留めておくことができないという不可能性に対して枠が必要とされるのである(p.69, 92f.)。とすれば、エルゴンとその不可能性によって共犯的関係にあるはずのパレルゴンをエルゴンの外に自然化(naturalisation)して排出するような何らかの操作が行なわれていることになる。「理論的虚構のある種の実践だけが枠を作動させることができ、枠を演じさせることができる」とデリダはいう(p.93)。

第3節 自然美というパレルゴンを回収するエコノミメーシス

第2節で見てきたカントにおけるパレルゴンの例は、「美の分析論」の「趣味判断の第三契機」としての目的との関係を論じた場面に属している。そして、目的から見た趣味判断の分析の結論が、「美とは、合目的性が目的の表象をはなれて対象について知覚せられるかぎりにおいて、対象の合目的性の形式である」と述べられることは周知の通りである。この第三契機の分析における最後の定義において、カントはなお注記を差し挟んでいる。この注記は、「古墳から掘り出される石器」と「花、たとえばチューリップ」を対比させることによって、「目的なき」の二つの解釈、すなわち石器のように知ることはできないが何らかの目的があったことが想定される場合と、自然美における「純粋ななしに」とを区別しようとするものである。つまり、目的の不在ではなく、「純粋ななしに」が美を与え、チューリップはその範例としてあげられているのである。

デリダはこの「なしに」について、「欠如であるのではないこの<なしに>について、学問は何ら言うべきことをもたない」(p.101)という言葉から語り始める。美を語ることには非知が介入してくるが、しかし「なしに」の現出は欠如ではなく、「欠如なしに存在」するものである。「なしに」は切断の線(trait)である。カントは§44「美しいものについての学問は存在せず、存在するのは美しいものについての批判のみである」と述べているが、デリダは美を与えるこの純粋な切断の線についてどのように語ろうとするのか。序文で触れたように、線の「分割可能性がテキストを、痕跡と残余とをなしている」のであるとすれば。

カントはチューリップが美しいのは、それがチューリップだからではなく、すなわちその概念によるのではなく、個別的に一次的に美しいと考える。ここではチューリップは概念ではなく、自己自身のみに向けられる。これは、概念的拘束や意味作用からの解放であり、「縁」や「枠」をもたないということである。意味作用をもたない以上、意味作用の一つである欠如や否定性とも関わることはない。これに対して、先の石器の例では、石器に穿たれている孔は、所期をもたない能記であり続けており、不完全な意味作用における「なしに」にすぎないことになる。

しかし、カントがいうように、「花は自由な自然美」であり、チューリップは自然として自由である。「多くの鳥や、海の多数の貝類は、自存的な美であって、その目的に関し概念にしたがって規定せられた対象に属するのではなく、かえって自由にそれ自身として満足を与える」のである。したがって、次に問題とされるべきは、芸術美は、自然美に見出せるような「純粋ななし」を、すなわち概念や意味作用からの非依存性をいかにして獲得できるかであろう。カントは続けて次のように述べている。「ギリシャ風の素描や、額縁に刻まれた唐草模様などは、それ自体だけでは何ものも意味しない。すなわち、それらは何ものをも表示せず、或る規定された概念のもとにあるいかなる対象を表わすのでもなく、まさに自由美である。また音楽で幻想曲と名づけられているものや、歌詞のない音楽のすべても同じ種類の美に数えることができる。」 (§ 16)

ここでわれわれは奇妙なことに気づく。カントは自由美と類比的な芸術美の例として額縁をあげている。これは別の場所ではパレルゴンの例としてあげられていたものである。そこでデリダは問う、「パレルゴンを額縁の唐草模様やそれと同型の他の諸作品から分け隔てているものは何か」。カントにおいては、パレルゴンとしての額縁はもともと何ものも意味しないし、いかなる目的にも向かうものではない。それに対して、芸術美としての額縁は、切断されたものである。こうして、デリダは芸術美における「純粋ななしに」について次のように述べる。「なしに」は現前でも不在でもなく、自身を標記する (se marquer) ものである。だからこそ、このような「標記」や切断の「線」については、学問は語るすべをもたないのである。そしてさらには伝統的哲学が美や芸術について語ってきたような「形相」や「質料」といった言葉によっても語られることがないのである。しかし、デリダは続けて次のようにいう。「ある種のずらし (déplacement) においてテキストもしくは痕跡という名のもとで、人はそれを指示しうるであろう。」 (p.113)

『判断力批判』を中心に論じられている「パレルゴン」には、なお「なしに」の自由な彷徨を目的論において回収するエコノミメーシスの問題や、エコノミメーシスにおいてなお残されている「開口部」としての崇高などの問題が残されているが、『絵画における真理』の「予備定理的」問題には一通り触れたので、次にデリダ自身が、「ある種のずらし (déplacement) においてテキストもしくは痕跡という名のもとで」、「標記」や「線」についてどのように語っているかを見てゆきたいと思う。

第2章 消しゴムで描かれたアダミの「デッサンの旅」

第1節 rの中に釣り上げること

『絵画における真理』に収められた第2の文章は、「+R (par dessus le marché)」という標題をもち、1975年に行なわれた「デッサンの旅」(Le voyage du dessin)と題するヴァレリオ・アダミの展覧会を機に書かれ、同年『鏡の裏側』(Derrière le miroir) シリーズの1冊として刊行された。アダミのデッサンの中には、デリダの『弔鐘』を題材にしたものも含まれている。

「パレルゴン」が額縁の外に向かって書かれているような表記法を取っていたのに対し、ここではもはや額縁ももっていない(図4)。rという語はair(空気)と発音上は同じであり、また「ジャック・デリダ『弔鐘』によるデッサンのためのエチュード」と題されたアダミのデッサンは、海の中から魚が釣り上げられているように見える(図5)が、それは「空中」に宙吊りにされているようでもあることから、「+R」での表記法は文章を空気の中に——枠をもたないからもはや「余白に」とさえ言えないであろう——宙吊りにしているように考えることもできよう。

また、副題として付けられている(par dessus le marché)であるが、par-dessus le marchéという言い方は、一般的には「その上」「さらに」「おまけに」といった意味をもつが、par dessus と le marchéを切り離せば「市場を超えて」「市場の上に」といった意味になる。つまり、デリダはここで、一方では「絵画市場」という芸術をめぐる制度的なものをターゲットにしつつ、他方では「絵画市場」とは異なる「その上」「さらに」「おまけに」としての「+r 効果」(un effet +r)について、アダミのデッサンに呼応しつつ語ろうとしているのである。デリダはアダミのデッサンに促されて書くことを、「まるで私はあらかじめ読解され、書く以前に書かれ、規定され、とらえられ、畏にはめられ、釣り上げら

et si, le résonnement dans cette autre langue vous égarant encore, j'aimais les mots *pour trahir* (pour traiter, triturer, traîner, tramer, tracer, traquer).

Par exemple, *pour trahir* Adami, être traître à son travail, je me laisserais donner un cadre.

L'exhiberai-je sans reste ? Comment évaluer l'économie des moyens, les contraintes d'une échéance (tant de jours, mais c'est plus retors, je procède à partir d'une accumulation difficile à mesurer), d'un format (tant de signes, mais je plie et multiplie les tropes, surdétermine les codes, engrosse les langues et les marges, capitalise l'ellipse, jusqu'à un certain point qui me regarde mais que je vois mal), et puis ce qu'ils appellent les conditions-de-la-reproduction, le marché-de-la-peinture : mais aussi de la signature, de l'écriture et même, ici prise en compte, de la rature.

Il dessinait à la gomme, le voici qui rature.
Que fait-il, lui, du marché, des cadres et des marges ?

图 4

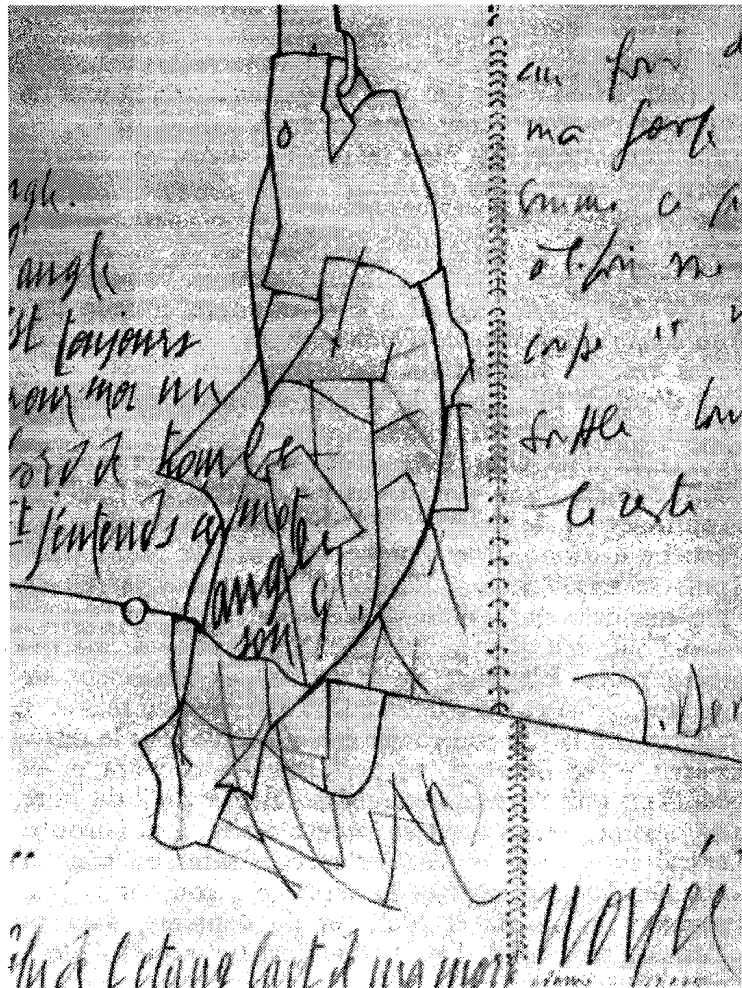


图 5

れていたかのように」と述べている。

アダミのデッサン方法について、デリダは次のようにいう。「彼は消しゴムでデッサンした。ここでは彼は消し去る者である。その彼が、市場や、額縁や、余白に何の用があるろう。」さらには、ベンヤミンの『生産者としての作家』について言及し、ベンヤミンは、作家は「生産の装置の構造そのものを変形し、生産の装置をねじ曲げ、それを裏切り、その境地から引き離すことなしには、テーゼであれ革命の所産であれ、生産の装置にけっして補給してはならない」と考えたと述べている。デリダは、アダミをこうしたベンヤミンの要求に応えた作家と捉え、「彼は枠をこじ開け」、「隅をひっくり返し」と述べる。

したがって、問題とすべきは、アダミのこのような市場を裏切るデッサン方法と、それに呼応するように書かれたデリダのこの文章の言説の方法であろう。しかも、その際、アダミ自身がデリダに触発され、デリダの『弔鐘』を題材にしたデッサンをしているわけである。『弔鐘』が空中に釣り上げたアダミ、アダミが釣り上げたデリダ、そしてデリダはいかにして再びアダミを釣り上げようとするのか。

デリダはまず、「今度は私が彼をとらえるために、…彼を釣り上げるために」、アダミのデッサンの中に描かれた魚を"Ich"と名づける。この語は、ギリシア語の魚を、ドイツ語ならば「私」を意味する。アダミの魚のデッサンを、デリダは「魚(ギリシア語) = 私(ドイツ語)」と翻訳することによって、「Ich という出来事を標記する」。「Ich という出来事」とは、アダミがその絵の「空白」に書き込んだ「私を切断すると同時に私に残りのすべてを吹き込むところのもの」という文章であるし、途切れた J.Derrida という「私の署名」でもある。

そして、魚の尾のあたりに書かれた gl という文字、もちろんこれはデリダの『弔鐘』(Glas) で取り扱われていたものであるが、ここではデリダはそれを「絵画的なもの」でも「言語的なもの」でもなく、逆に「言説的エクリチュールと表象的絵画の関節に穴をあけかねない」ようなものであり、「言語も絵画も一撃で引き裂く」ものであるという。「絵画をめぐる四度書く」といわれる『絵画における真理』であるが、裏表紙の「解説」においてその二番目が「感性的特徴を、いわゆる図形的な特徴に結び付けている契約を明るみに出す」と述べられているのはこのためである。

デリダの語るところによれば、「自ら自分に与えることのできるものを見させる」ために、つまり自身から引きずり出しながら自己に自己を与えるという「私-標記」は、「何か」を描き出すための手段としての言葉や絵画ではなく、逆に描

き出す言葉や絵画的表現を裏切り、それらを破碎し、消去するという方法によってはじめて可能になるのである。デリダがアダミの魚を Ich と名づけることは、アダミの「デッサンの旅」をテキストや展覧会という制度化されたものの裏側に回り込み、「展覧会を展示する」行為として指し示すことである。

第2節 絵画市場とベンヤミンの肖像

以上、「ジャック・デリダ『弔鐘』によるデッサンのためのエチュード」を中心にみてきたが、アダミは「ヴァルター・ベンヤミンの肖像のためのデッサン」（図6）と題するデッサンも描いている。ここでは、絵画市場はどのように越えられようとしているのか。

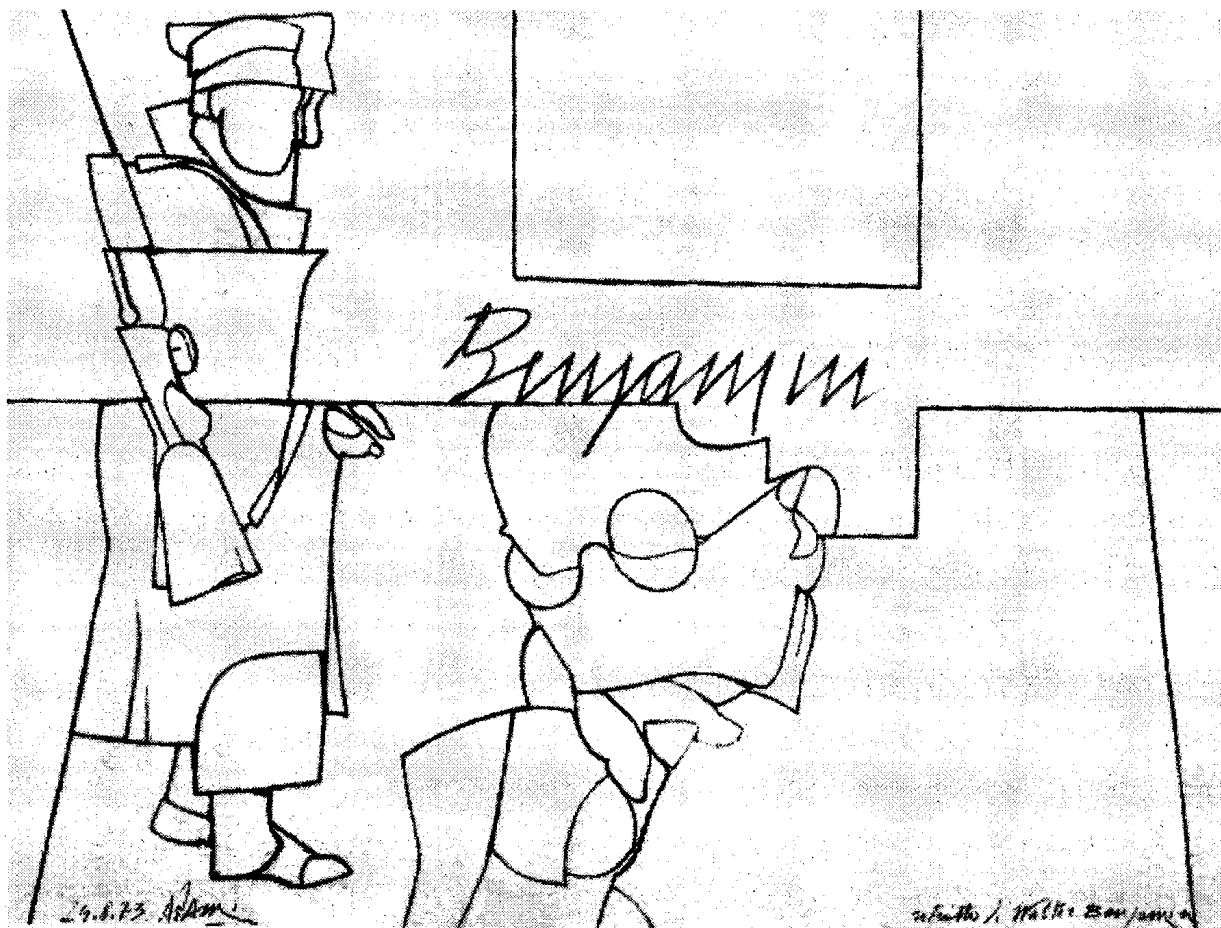


図6

ベンヤミンの『複製技術の時代の芸術作品』が、写真や映画の登場によって絵画のもつ性格が「礼拝的価値」から「展示的価値」へと変化することについて述べていることは広く知られているところである。複製技術の登場による芸

術がもっていた「アウラの消失」という事態に対しベンヤミンは二面的態度をとるわけであるが、最後のアウラを保つものは肖像にほかならない。したがって、アダミのデッサンがベンヤミンの肖像を扱うということは、ベンヤミンの顔をデッサンをすることではありえず、ベンヤミンの提起したこの複製技術の時代に突入しようとする最後のアウラとしての肖像をどのように描き出すかという問題である。

アダミの描き出すベンヤミンの肖像は、その切り取られた額の上に Benjamin という名前が書かれ、さらにその上に四角の枠が描かれている。この枠を絵画の額縁と考えれば、Benjamin という名前は絵画の題名である。(したがって署名ではない。)そして、絵画が空白であり、絵画の外にベンヤミンの肖像があるということは、ベンヤミンは絵画なるものからの逃亡者であるということの意味しているとも考えられる。しかし、ベンヤミンがナチに追われ、フランスとスペインの国境近くで死亡したことを合わせて考えれば、ドイツ、フランス、スペインといった国家などの枠からの逃亡者であるとも考えられる。

さらにデリダは次のようにも述べている。ベンヤミンはアウラの消失に限らず、様々な事柄に、たとえば、弁証法、マルクス主義、ユダヤ教など対してたえず二面的態度を取り、明確な態度決定を保留してきた。ゆえにデリダは、ベンヤミンを「危機的位置にある批評家、限界に位置する人間、境界線の人」(p.204)と呼ぶ。とすれば、『複製技術の時代における芸術作品』は、絵画から写真や映画への単純な移行を問題にしていると考えられるわけにはいかない。アダミが描くベンヤミンの顔は、ベンヤミンを紹介する際に最も頻繁に使用される写真をもとに描かれたものである。つまり、絵画から写真への移行を問題にするベンヤミンに対し、アダミは写真をもとにし絵画(デッサン)を描くのである。

デッサンに描き込まれた「絵画から写真への移行」、それは「写真という複製」からの「(デッサンの中への)複製」という、ヘーゲルの円環にもカントの枠＝額縁にも見られたような二重化、多重化にほかならない。そして、おそらくはベンヤミンの『暴力批判論』を念頭に置きつつ、デリダはそのような境界の通過 (passage) が「枠と枠の枠という不法侵入の場で、限界、切断線あるいは衝突における自己産出のための暴力性」(p.207)をもつという。消すことによってデッサンするアダミの「ベンヤミンの肖像」は、境界において自らを消す逃亡者としてのベンヤミンのデッサンであると共に、アダミ自身の「私-標記」としてのデッサンでもあるし、また同時に「それは私がここで素描(デッサン)しようとしたことへの解説ともなりえたであろう」(p.209)と述べるデリダ自身の

自画像 (auto-portrait) でもあろう。

第3章 カルメルの箱入れとデリダの「カルトウーシュ」

『絵画における真理』をめぐって書かれた三番目の言説は、「カルトウーシュ」である。この文章は、1978年3月から4月にかけて行なわれたジェラルド・ティテュス=カルメル (Gérard Titus-Carmel) の「ポケットサイズのトリンギット族の棺桶とそれに続く61の最初のデッサン」と題する展覧会のカタログに掲載された。

この展覧会では、図7をモデルとする61のデッサンが展示され、それぞれに日付がついている。それに呼応するかのように、デリダの「カルトウーシュ」も、1977年11月30日から1978年1月11-12日の日付を伴ったスタイルで書かれている(図8)。カルメルにはほかにも連作のスタイルをとった作品がいくつかあるが、デリダがいうようにそれらは「連作における反復 (la répétition) に挑戦する」(p.214)ものである。一方では日付という一回性と対比させられながら、他方では一つのモデルに起源をもつ複製 (la reproduction) という統一的総称と対比させられながら。



図7

30 novembre 1977

— et ainsi du reste, sans précédent.

2 décembre 1977

Si j'écris maintenant CELA SERA RESTE SANS EXEMPLE, ils ne liront pas.

Ils se détourneront aussitôt en pensant que je sacrifie au genre de l'éloquence traditionnelle et, pour une fois, au code de l'éloge : une oraison funèbre, le drapé de l'idéalisation, la pompe du futur antérieur au-dessus du cercueil muet, à la fois hermétique et transparent. Tout y est visible, en effet, exposé en vitrine sous la plaque d'altuglass (quel mot), accessible par toutes ses surfaces, et pourtant clos, crypté, cloué, vissé : impénétrable.

En lisant à peine, ils se demanderont de quoi je parle.

図 8

第1節 箱の中に入れること

デリダの最初の日付には、「そして同様に残余から、先例なしに」(et ainsi du reste, sans précédent^{vi})と一行書かれてあるのみだが、それでもカルメルのデッサンにおいてデリダが問題にしようとするのが「残余」であり、モデルという「先例」をもたないことであることをわれわれは読み取ることができる。

「先例をもたないこと」、これについてカルメル自身は「というわけで、モデルを自分のポケットに入れてしまうこと」(《CECI ÉTANT, METTRE LE MODÈLE DANS SA POCHE.》)と語っている。この言葉は、『ポケットサイズのトリンギット族の棺桶 (または外科手術用器具とみなされる倦怠感について)』と題された1976年に刊行された文書である。デリダはこの文書を、「範例を殺すこと」「箱の入れ子構造」「固有名詞を盗むこと」という三つの相から考える。

先例としてのモデルなしにすまずということ、自身がモデルとならないように教え、示すにはどうすればよいのか。デリダは、「彼はいくつものやり方でそれを行なった。少なくとも四つ (ABCD) のやり方で」という (p.248)。すなわち、「A 自身の手で範例を作ることによって」「B モデルを解体することによって」「C モデルを墓に入れることによって」「D 笑いに入ることによって」である。「A 自身の手で範例を作ることによって」が意味するのは、範例を自身で作って出して自身に提供することであり、それは同時に作られた作品を範例に従う

コピーという位置から解放することである。それによって、作品は「モデルと模倣品」という関係から解放されてそれ自身が生み出し始まりも終わりもない「系＝連作」の一部となる。「Bモデルを解体することによって」が意味するのは、カルメルが「文化的大規模バナナ園」(1969-1970)において本物のバナナ1本とプラスチックのバナナ59本を並べ展示会の期間中に次第に本物が腐ってゆく(décomposition)過程そのものを展示(exposition)した(図9)ように、「自然」で「本物」というモデルに終止符を打つことである。「Cモデルを墓に入れることによって」が意味するのは、終止符を打たれたものを縮小(réduction)して墓という箱に入れるということであり、しかも縮小して入れられるものは「範例一般」(p.256)である。「D笑いに入ることによって」が意味するのは、範例が箱の中に入れられ超越的原理が消失することによって範例との間に隔たりが生まれ、笑いの中に入ってゆくことである。これが「範例を殺すこと」という相から見た「モデルをポケットに入れること」である。

「笑う」(mettre en boîte) ことが箱 (boîte) という言葉を含んでいること

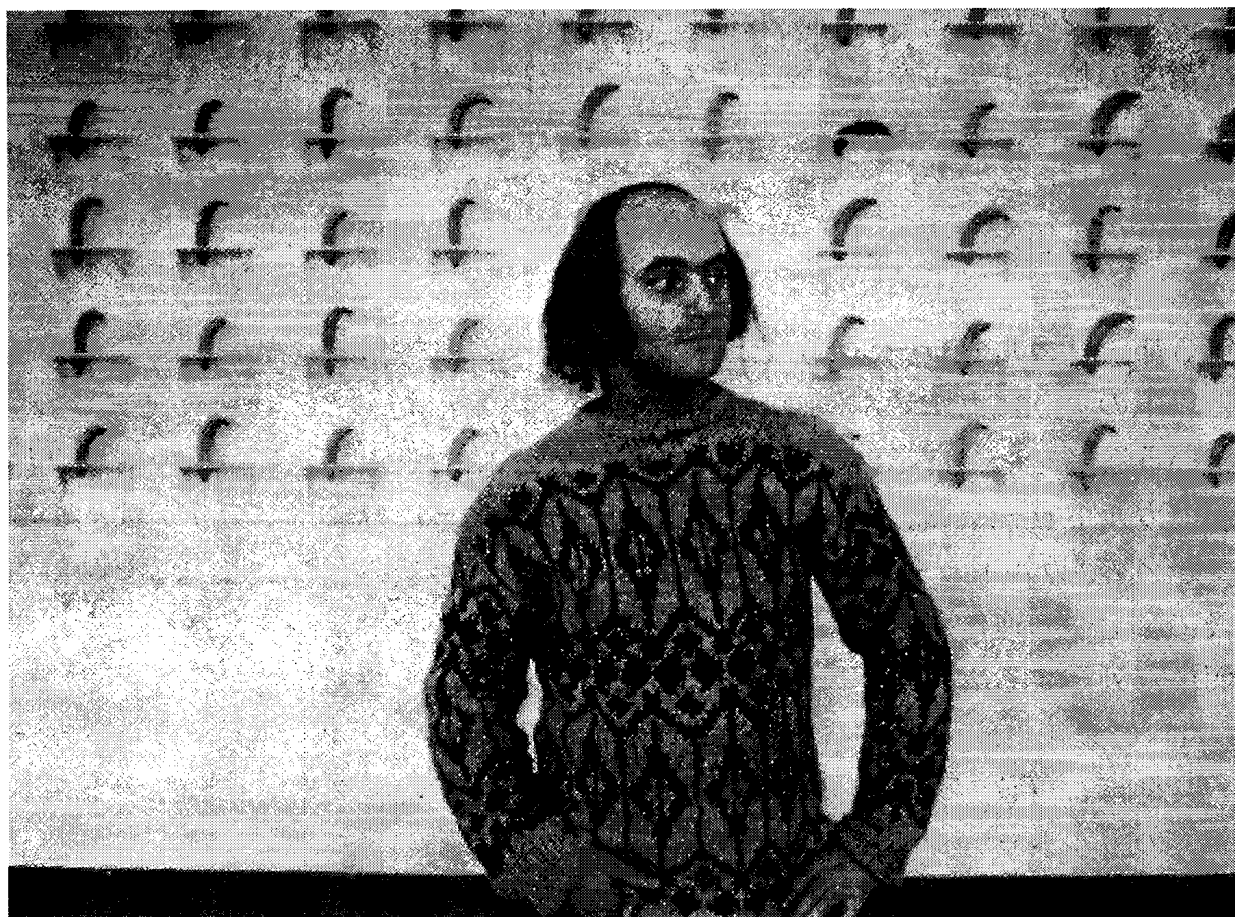


図9

は必然的に「箱の入れ子構造」という第2の相の問題との関係を示唆している。「というわけで、モデルを自分のポケットに入れてしまうこと」という言葉が書かれた文章、それは12の版画に付された12の命題の途上においてである。デリダは、この文章を作品に付けられたカルトウーシュであると考えるが(p.245)、カルメルはその文章の中の注記すなわち「カルトウーシュのカルトウーシュ」において、棺をマッチ箱と結びつけている。そして、マッチ箱もまた箱の中に箱をもつ。箱の中の箱は、単に箱に収められているのではなく、出し入れ・着脱 (emboîtement / déboîtement) 可能である。また、大量生産 (objet de série) されるマッチ箱は、火器であり、弾薬筒 (カルトウーシュのもう一つの意味) でもあり、モデルから逃れ、範例に火をつけ「空虚な範例」を噴出する。こうしてデリダは次のようにいう。「彼 (カルメル) は弾薬筒 (カルトウーシュ) を弾がなくなるまで打ちつづけた。…弾薬筒には残余がある。なぜなら弾薬筒の散種は、すべてを網羅し尽くすことなどあり得ないからである。…箱の中の別の箱、何がしかの代補的な弾薬筒、パレルゴンなど、棺の沈黙とその沈黙における嘴のない雛鳥のつがいが我々に語っているのはそれらのことである。そしてまた箱の外の箱も。」(p.265f.)

(第3の相、モデルをポケットに入れることは「固有名詞を盗むこと」であるという問題は、カルトウーシュは固有名詞を普通名詞化すること、代補的で深淵的箱入れになっている言葉の接合関係などについて述べたものであるが、ここでは省略したい。)

第3節 「カルトウーシュ」とテキスト

以上のようにカルメルについて述べた後、デリダは続いて「カルトウーシュ」という題名をもつ自身のテキストについて述べ始める。そして、その言説自身が「カルトウーシュ」という題名のカルトウーシュにもなる。デリダは、ここで題名の「カルトウーシュ」(Cartouches) が複数形であることに注意を促した後に、七つの連作からなるカルトウーシュについての系を作り上げる。それを簡単に列挙する。

- 1 「カルトウーシュ」は一つのテキストであるが、テキストは「カルトウーシュ」(箱) である。「カルトウーシュについてのテキスト」と「テキストのカルトウーシュ性」。
- 2 このテキストは、カルトウーシュの多様な可能性を展開しており、カルトウーシュとはデリダが関わる (avoir trait) それら複数性全体である。

- 3 デリダが関わってきたのは、カルトウーシュのみではなく、名、語の連想、断片すべてである。(あるいは、意味以前、形態素以前の語を隠しもつカルトウーシュ?)
- 4 「カルトウーシュ」という題名は、題名自身がカルトウーシュ的=箱入れ的構造を持つ。題名はカルトウーシュであり、パレルゴンであり、非生産的遂行によって標記される。
- 5 デリダ自身がカルトウーシュであり、カルトウーシュはデリダの名において再標記する。
- 6 カルトウーシュは、題名の場合を署名の場合として再標記する。
- 7 以上6は、さらにそれぞれ分解される。

分類を禁じるデリダに逆らって述べるならば、おそらくここでは大きく分けて二つの事柄が問題とされているように思われる。一つはカルトウーシュは多くのものを束ねるような枠組みではなく、むしろ逆に多くのものを産出するということである。その理由は箱としてのカルトウーシュが実は箱の中に箱をもち、箱の外に箱をもつといった多重化される構造を持っていることにある。そしてもう一つは、「カルトウーシュ」という題名がもつパレルゴンの構造である。つまり、「カルトウーシュ」という題名は、箱入れ構造としてのカルトウーシュが非生産的な言説を通して自らを刻み付ける場であったというわけである。

アダミは消しゴムでデッサンするというのと同じように、デリダはカルメルは死の画家 (thanatographe) であるという。生産する (engendrer) 制作ではなく、「モデルをポケットに入れる」という退化する (dégénérer) 制作を行なうからである。では、「死の画家」として「範例を殺す」ことに長けているカルメルは、一体いかにして自らの連作を終えることができるのか。そして、デリダも。これについては既に述べられていた。一つは「パレルゴン」の冒頭においてであり、またその中の崇高論においてである (p.146)。そして、「カルトウーシュ」の終わりから2つ目の日付において。そこでは、「十分であること」(assez) と、「量的にいっぱい」とを区別した後、「ティテュス=カルメルは、『これで十分だ』とつぶやいたに違いない」と述べられており、最後に日付においては「同様に残余から、そして別様に」と述べられている。すなわち、連作は十分だと思われる地点で終えることができるが、その地点はまた別の系への接合点でもあるのである。

結 論

以上『絵画における真理』に収められた三つの文章についてみてきた。それらは共通して、「パレルゴンの論理」をめぐっている。

パレルゴンはエルゴン（作品）の補助としてエルゴンを支えるものだと考えられている。デリダが試みているのは、主題とならないはずのパレルゴンが主題化される時何が起こるかという問題である。

ここでは大きく分けて二つのことが問題になる。一つは、エルゴンとパレルゴンの安定的構造の問い直しという問題である。それは、芸術を芸術足らしめている制度的問題に関わることである。そして、脱構築的作業は内と外の境界のはみ出し（*débroder*）を伴うため、それは芸術の内在的問題としても、また絵画市場あるいは芸術教育などの制度的問題としても考えられねばならない。デリダは、主題化されないはずのパレルゴンに焦点をあてることを通して、部分が全体を含むというパレルゴンの論理にしたがって、部分が全体をはみ出してゆくという事態が引き起こされていることを示そうとする。そして、それは、枠によって安泰であるような内部の要素によってなされることはなく、内部と外部との決定（*décision*）そのものに関わることによってである。

もう一つの大きな問題は、パレルゴンが主題化されてこなかったという事態に関わっており、逆にエルゴンは主題化の眼差しにおいてはじめてエルゴンとして見えるものであり、したがってパレルゴンへの問いは必然的にこの「主題化するまなざし」そのものを問題とせざるを得ないということである。第1章のカント論で触れたように、「この（枠の）『真理』はもはや一つの『真理』ではありえない」とデリダが述べるのはこのためである。つまり、ものごとの本質を問う哲学によって見出された「真理」が「主題化する眼差し」によって導かれているとするならば、哲学によってパレルゴンの論理あるいは「枠の真理」が見られることはないだろう。カント論では続いて、芸術の哲学がパレルゴンに依拠しているならば、芸術の哲学は「分析論の論理」よりも一層強力な「パレルゴンの論理」に汚染されていることになる」と述べられていた。序文で述べたように、デリダの「絵画をめぐる言説」は「対立の線」に関わることを通して「分割可能性」や「痕跡と残余」を見出そうとするものである。「痕跡」や「残余」は、主題化する哲学的言説によっては思考されないものである。デリダが「絵画における真理」を問うのは、哲学的言説の一対象としてではなく、伝統的な哲学とは別の仕方、「痕跡」や「残余」を思考するためにほかならないの

である。

-
- i 「なしている」の原文は faire であり、『絵画における真理・上』（高橋允昭／阿部宏滋訳、法政大学出版局、1998）では「生み出す」と訳されているが、『絵画における真理』、特に「カルトウーシュ」においては、絵画における生産・産出（production）が問題とされているので、敢えて「なす」という非産出的な訳をあてた。
- ii 『絵画における真理・下』（阿部宏滋訳、法政大学出版局、1998）の「訳者あとがき」には、『絵画における真理』の裏表紙に記されたデリダ自身の言葉の邦訳が掲載されている。そこでは、「それらの間の共通の特徴は、一本でもなければ分割も不可能な特徴線それ自体にほかならない」と訳されているが、原文は"leur rait commun, qui n'est autre, ni un ni indivisible, que le trait lui-même"である。「一本でもなければ分割不可能でもないような」と訳すべきではないかと思われる。
- iii しかし、デリダはヘーゲルにおいて芸術がいかなる意味においてこの円環的体系の一部であるのかについて論じるにとどまらず、その円環的体系が制度としての大学教育という外部において論じられるという現実的な側面からも問おうとする。デリダは次のようにいう。「脱構築の論理の帰結に従えば、それは、哲学素の、意味論的であると同時に形式的な、内在的構築のみならず、哲学に対し誤ってその外的な住居として割り当てられるであろうもの、哲学の訓練の外的-非本質的な諸条件をも、攻撃するのである。つまり、哲学の教育の歴史的形態、この教育制度の社会的、経済的あるいは政治的構造をもである。脱構築が一つの分析や一個の『批判』と区別されるのは、それが言説や能記的表象だけではなく、堅固な構築物、『物質的な』制度にかかわるからである。」(p.23f.) 具体的にいうならば、フランスの大学制度の中へと芸術を引き入れプログラム化されることになった歴史的決定を問うことである。しかし、ヘーゲルをフランスに「移植」することに貢献したヴィクトル・クザン（1792-1867）の名があげられるものの、デリダは直ちに芸術の意味論的場、すなわち「芸術とは何か」という問いへと立ち帰っている。
- iv 原語を示せば"l'analogie s'abîme sans fin dès lors qu'il faut bien un certain art pour décrire analogiquement le jeu de l'analogie"である。したがって、「果てしなく深淵に沈む、損なわれる」という訳の方が自然であろうが、こ

ここでは「目的なき合目的性」の彷徨を念頭におく。

- v カントは彫刻について述べているが、デリダは絵画を例としてあげている。
- vi ここで *ainsi du reste* は、「以下同様に」と訳すべきなのかもしれないが、内容的にはデリダのテキストは残余について書かれていると考えられるので、敢えて不自然な訳を試みた。「カルトウーシュ」の最後も同様である。