

モダンの概念とハイデガーの芸術理解

太 西 雅一郎

「〈芸術〉は、〈モダン〉と同じく、おそらく、死産であった。」

「〈芸術〉はその終焉のしるしのもとに生まれる。」

「〈芸術〉はその基礎の崩壊以外に基礎をもたない。」¹

1. モダンをめぐる問題提起

モダン、モデルニテをどう理解するべきか、しかし、その前にどう翻訳するべきか。それは近世、近代、現代、最新、最後なのか。それは明確な概念をそもそももちうるのか。仮に、歴史的な転換期としておおよそ1800年をモダン、モデルニテの誕生した時期、開始した時期と設定して、モダンの孕むさまざまな問題系を挙げてみる。

なぜ、1800年頃を取り上げるのか。それはさまざまな画期ないし切断、開始や終焉を孕む。哲学的にはカントによる人間の有限性の決定的な宣告であり、政治的にはフランス革命とそれが抱えるさまざまな可能性あるいは不可能性であり、芸術的にはロマン主義、とりわけ初期ロマン主義で提起された普遍的文学の可能性、ということになる。三者ともに共通するのは、宗教からの遠ざかり、あるいは宗教的なものの断念である。超越的なものを前提にしないこと、しかしそこには、その断念を逆転させかねない動きも誘発される。有限性への回帰は、有限性の超越の誘惑を駆り立てる、文字通りの意味でのコミュニズムは皮肉にもそれ自身を乗り越えさせようとする、文学は超越論的な志向性が端的に超越的なものへと変質する可能性を孕んでいる。宗教的な権威からの三者の解放は、別の仕方での、「新しい宗教」²へと導きかねないし、事実、そう考える動きをもたらしただことを誰が疑いえようか。

宗教からの遠ざかり、言葉を換えれば、遠隔化とも言えよう。この用語はドイツ語では *Entfernung*、フランス語では *éloignement* と表記される。宗教からの遠隔化、ここには仔細に

¹ Philippe Lacoue-Labarthe (2015), *Pour n'en pas finir*, Christian Bourgois Editeur.

² この用語は1790年代後半に作成された短い文書「ドイツ観念論の最古の体系的計画」に登場する。文書はヘルダーリン、ヘーゲル、シェリングの共同執筆とされる。新しい神話がギリシアの神話とどのような関係にあるのか、ギリシアを範例としない関係は可能なのか、あるいは、範例とされるギリシアにおける神話、特に人間と神々との関係はそもそもどうなっているのかも問われねばならない。そして、新しい神話がドイツ民族の同一性の構成を目指すことでもあれば、ナチズムとの関係も問われねばならない。

見れば、非常に複雑で簡単には解きほぐせない論理が潜んでいることもわかる。つまり、宗教からの遠隔化とは、ただ単に「宗教なるもの」が明確に画定・定義されていて、そこから遠ざかるということを意味するのではない。宗教(*religio*)は、その両義的な語源において、人々を結びつける、縛り直す、さらに締め付けるもの (*re-ligio*) であると同時に、手つかずのもの、無傷のもの、触れてはならないものをも意味する。³ 後者は「聖なるもの」つまり *sacré*, *sacred* が語源的に *séparé* 分離されたものを意味することからも明白なことである。すなわち、宗教という事柄それ自体が、そのうちに遠ざかりを、遠隔化を内包している。そうだとすれば、宗教からの遠隔化は、宗教「の」遠隔化をどう理解するかということでもあり、この「の」が提起するのは、宗教を遠ざけること、および宗教そのものの遠ざかりをどのように思考するか、という問題でもある。宗教そのものが一種の遠隔化という事象ならば、宗教からの遠隔化とはどういうことになるのか。人は単純に宗教と手を切ることは可能なのか。

さらに補足すれば、*Entfernung* はハイデガーが宗教とりわけキリスト教からの遠隔化を主張する場合の論理として、秘かに作動している可能性も考えられよう。それは、存在するものすべての究極の存在者として考えられた神、いわゆる哲学者の神をハイデガーが断罪する身振りのなかに、存在者ならざる神、神的なものの可能性を考えようとするときに、いわば無 (*Nichts*, *rien*)、何ものでもないものとして、「新しい神」あるいは「最後の神」の可能性を切り開こうとする試みを読み取ることがけっして不適切ではないことから明らかであろう。*Entfernung* 遠ざかりは、*Ent-fernung* すなわち遠ざかりの剥奪、脱遠隔化でもあるという、ハイデガー特有の論理を考慮に入れる必要があるのだ。

カント、フランス革命、(初期) ドイツ・ロマン主義に共通することであるが、特にカントにおいては、有限性、神との分離が宣言される。ヘルダーリンの言うように、「カントはわが民族のモーセである」(一七九九年の弟宛ての書簡)、すなわち、われわれドイツ人、この場合はヨーロッパ人、近代の西洋人という意味でもあるわれわれ近代人にとってのモーセとして提示される。それは、同じくドイツにかかわる哲学的でもある出来事、すなわち、ルターにより開始されたドイツ・プロテスタントの伝統、ルターの言葉「あたかも神がいないように」に明示される神の死の神学の再肯定のような事柄である。

ドイツ・ロマン主義は結果的に、カントではなく、フィヒテを模範とすることで反動化・神秘化の方向に向かっていくが、初期ロマン主義をある意味では代表するフリードリヒ・シュレーゲルは、「超越論的・普遍的文学」という理念を提唱する。ギリシア文学を絶対的な理想と捉え、範例とみなす最初期の考え方から、時代や民族を超えた普遍的な創作活動として文学(詩、詩作、創作 *Dichtung*) を改めて捉えようとする。もちろん、この初期ロマン主

³ Jacques Derrida (1996), *《Foi et savoir》*, in *La religion*, Ed. Seuil et Laterza.

義の考え方にある両義性を看過してはならない。一方でそれは、「ドイツ観念論の最古の体系的計画」のなかに記載されたような「新しい神話」という考えを提唱し、政治的な民族共同体へと導く契機をもつが、他方で、ベンヤミンの指摘するように、そうした企図を中断させるような反省的な契機も確認できる。それは、ベンヤミンが簡潔に表現しているように、「ポエジー（文学、創作）の理念は散文（プロザ）である」という考えである。それぞれの作品は断片としての個別作品であり、いわば文学的絶対の断片をなすという考え方である。つまり、一方に、民族を結集させる熱狂的要素への方向と、冷静さ（静醒 *Nüchternheit*, *sobriété*）にもとづく考え方である。なお、この両義性は、ヘルダーリンのギリシア理解とそれを適切に受容できなかった同時代の、ヘーゲルのような理解との差異をなすものである。それはまた、カント的有限性を、乗り越えるべき、踏み越えるべき単なる暫定的な制約とみなす考え方と、それでもなお、あるいはそれだからこそ、その有限性を守るべきものとみなす考え方の差異でもあるだろう。

またそれは、フランス革命、共和政、 Kommunismus の試みであり、神=父なき政治（*fraternité* 兄弟間の平等）でもあり、また「新しい神話」の方向性も含みもち、古代の共同体を再現・再演・反復する誘惑への屈服も見られる。すなわち、ここではギリシアの模倣が、範例とされるべきギリシアについての不十分な、さらには不適切な理解によって、ロバスピエールが代表しようとした一種の全体主義へと変貌する。新たな政治、新たな宗教、新たな芸術に向かう動きは、ギリシアをどう理解するのか、ギリシアはどう適切に理解されるべきなのか、という問題と深く結びついている。端的に言えば、民族・国民の英雄主義的な形象化および結集化の可能性、ないし不可能性への考察はこの理解のあり方にかかっている。ここでもまた、革命の両義性は、たとえば、ルソーが示す両義性、「社会契約」と「市民宗教」の両義性において確認される。ドイツ・ロマン主義における、いわば神話化の契機と脱神話化の契機の両義性の相関物をここに見ることもできよう。革命が常にあるいは既に、保守革命へと変貌する可能性、革命が最初から孕んでいたかもしれない反動的性格に注意しておくことが求められる。

革命、新しい共同体の構築、それは先行する何らかの権威や法に縛られない創設的な構築行為である。純然たるパフォーマンス、言語遂行的な行為であり、いわば無からの法措定行為である。既存の何らかの規準に準拠しない限りにおいて、この法措定的行為を裁く審級は存在しない。それ自体は善でも悪でもない。ある意味では、それはそれ自体を絶対的に肯定する。根拠の不在にもかかわらず、あるいはそれゆえになおのこと、この行為に無気味な力ないし権力、「権威」が備わる。あたかも、その権威が宗教性を帯びた権威であるかのように、すべては進行する。いかなる規定の宗教にも依拠しないがゆえに、あるいは依拠しないにもかかわらず、法措定的行為、政治的でもあるこの行為には、根源的な意味での宗教性が備わ

ると言えるのではないか。

1800年前後がひとつの画期であるとするれば、それは、宗教の不在化への、哲学・思考と、政治と、芸術・文学・詩からの反応のあり方を問わねばならない。有限性はその超越によって哲学を宗教化する動きを、また Kommunismus は全体主義的な動きを生むであろう、そして、芸術・文学・詩は、その作品や作者を神聖化する動きを生み出すであろう。「新しい神話」の創設の試みとも重なる「新しい宗教」の創設の試みが、モデルニテの宗教的、神話的な創設の試みが、古代とりわけギリシアを範例として設定しそれを模倣・反復・表象する試みとも一定の符合を見せていることも重要なことである。モデルニテの創設が、宗教的・神話的試みであり、同時に、モデルニテが表象する限りの古代ギリシアの模倣でもあるとしたら、これらの相互の関係性はどのようにになっているのだろうか。

2. 表象をめぐるアポリア

表象不可能性をどう思考するのか、あるいはどのように正しく表象するのか、あるいは表象しないようにするべきなのか。表象作用として形而上学の乗り越え (Destruction) を試みたハイデガーにとって、現存在の被投性を起点として、表象の彼方ないし手前の世界・他者への関係 (関係なき関係) が開かれる。被投性は言葉を換えれば、(何か、誰かへと) 遺棄されてあることだとすれば、その何か、誰かこそが、表象の手前・彼方が到来する場を提供する。この場、あるいは場ならざる場と言葉の関係はどうなっているのか。言語は、この場を顕現させるというよりは、表象からの退引 (退隠、退去) あるいは表象の退引としての場を指し示すのではないか。あるいは、退引としての世界を、他者を、一瞬、ウイック (目配せ・瞬き) のように合図する、言語それ自体が根拠なき合図であることと同時にそうする。ぎりぎり言葉は、それゆえ、退引としての世界や他者を創造する、ということになるのか。そうであるならば、ハイデガーにおける近代ないしモデルニテ (Neuzeit) の経験ないし試練はどのような意味をもつことになるのだろうか。

まずハイデガーがギリシアをどのように「表象する」のか、彼のギリシア理解を支える言葉を手がかりに考えよう。まず、ヘラクレイトスの言葉、その断章 69、「自然 (ピュシス) は隠れることを好む」についてのハイデガーの考察から言えることは、ギリシアにおける自然とは、近代的な意味とは異なり、ピュシスをそのクリプト化、クリプト性として理解していることである。クリプトとしてのピュシス、そうした退隠 (退引) 状態のピュシスを前面にもたらすこととしてのロゴス (言葉) こそが、真の意味でピュシスを「表象」しうる。テクネーであるロゴス、言語について言えば、言語は、ピュシス「そのもの」を前面へともたらすのではなく、退隠としてのピュシスを「表象する」。この場合の「表象」は、近代的な意味での表象・再現前化として理解——表象——されてはならない。近代的な意味での

représentationではなく、ミメーシスmimèsisこそが重要とされる。

そうした前表象的、あるいは非表象的なミメーシスを最もよく示すものとして、アリストテレスの『自然学』（第2巻、第8章）が参照される。

「一般に技術（テクネー）は、一方では、自然がなしとげえないところの物事を完成させ、他方では、自然のなすところを模倣する。」⁴

後者は、再現前化や再現・複製としての模倣（imitation）であり、前者がミメーシスということになる。現実に対立する狭い意味でのfictionではなく、ポイエーシス（創造・創作、発明、根源的制作）としてのフィクション（作り上げること）こそが、ミメーシスと名指されている。そして言語とはミメーシスを本質とするのならば、言語は最初から表象不可能性の問題を孕んでいることになる。たとえば、やはりテクネーのひとつである音楽もまた表象の彼方の「表象」を、「直接に」体现しているものということになるのだろうか。

こうした「ギリシア的な」意味でのミメーシスとしてテクネーを考える際に、同様にきまって参照されるのが、ソフォクレスの『アンティゴネー』の一節である。

「無気味なもの（不可思議な、途方もない、恐るべきものdeinon, ungeheuer, unheimlich）は数多くあるなか／人間以上に無気味なものはない。（中略）あるいは言葉と思考に通じ（中略）人間は何にでも策があるが（中略）死を逃れる道はなかった。／期待を超えて技術（テクネー）を考案する賢さは（中略）あるときは災いへ、別の時には幸いへと進む。（中略）、／心おごるゆえに／見苦しきを取えて行うところ／国は滅ぶ（別の訳では「美しくないことを取えて為す者の業」とあり、さらにハイデガーはこの部分を「だが冒険のためにはあらぬものを常にあらしめる／このようなことを為す者によって町は失われる」と訳している）」⁵

自然（ピュシス）の圧倒的暴力に対する対抗あるいは回避・迂回のための様々なテクネーの案出がここには見られる。そこには国家、国の掟の創設も含まれるという意味では、個別の政治や政策に先立つような政治的なものの次元まで想定されている。さて、「存在しないものを存在させる」ようなテクネー、なかでも言葉が問題なのだが、幸福と同時に災厄――

⁴ アリストテレス、『自然学』、75頁。

⁵ ソフォクレス、『アンティゴネー』、第一スタシモン、254-257頁。訳文は他の翻訳も参考に一部変更してある。（ ）は筆者による補足。

—この同時性は、識別されたもの同士の、偶然の同時性なのか、あるいは、幸福とはその本質において災厄でもある、という意味で理解すべきなのであろうか—ももたらすような言葉を案出する知恵の過剰さ、法外さ、こうした過剰さをミメシスの過剰さ、法外さとして考える必要があるのであれば、政治や法の基礎としてのテクネーの「法外さ」、法のなかの法外さ、法における法外さ、あるいは法という法外さという問題も、やはり同時に、考察すべきであろう。ピュシスとテクネーのあいだの適合性の欠如こそが、無気味さを説明する（ハイデガーは適合性の欠如を架橋する詩人の英雄性の称揚に傾いていることにも注意しておこう）。この深淵のような欠如は、ある意味で、既に「死」、単に生の終焉ではないような死でもあるのではないだろうか。死をもたらしかねないピュシスへの対抗策、回避策であるテクネーは、避けようもなく「別の死」をもたらす。この別の死の経験として、言語、その表象活動を理解すべきであろう。

ハイデガーにおいて問われるべき英雄主義、すなわち、思想ないし思惟することとしての政治性について言えることを、ラクー＝ラバルトの指摘に沿いながらいくつか挙げて、見取り図としておこう。まず、この政治性が、偶然に彼をナチズムへと導いたとみなすべきではなく、具体的な個別の政策という意味での政治とは異なる次元にある根源的とも言うべき政治性が、誰であれ思考作業の不可欠の構成要素である、といった意味での政治性を問題にすべきであろう。ハイデガーにおいて、神話を構築する作業こそが民族に独異の存在様態を可能にする。そして、そこでは言うこと、語ること（sagen）は、民族が神々に対する形でみずからの存在について、また神々の存在について言うことであり、それは民族を「代表＝表象する」詩人の業であるとされる。詩人は常に民族の詩人であり、彼の言うこと（sagen）は神話（Sage）と同一視される。各民族にそれぞれの固有の神話があるとしても、ハイデガーは、ドイツ民族の神話をこうした他の民族の神話から厳密に識別しようとする。それはドイツ民族の神話の内容にかかわる問題というよりも、存在という表象不可能なものを表象する行為、ハイデガーが詩人のなかの詩人と呼ぶヘルダーリンのみが可能であった行為こそが重要であり、世界の他の民族には不可能であった行為が問題であるからだ、とハイデガーは言う。世界に数ある英雄主義的な神話ではないものとしてドイツの神話構築を捉えること、比較可能な英雄主義とは別次元のものとして捉えること、ハイデガーのこうした見方は、それでもなお「英雄主義」と絶縁していると言いうるのだろうか。ここには、それでもなおヘルダーリンを英雄化する身振りが見て取れないのだろうか。比較可能な英雄ではないだけに、なおのこと英雄的であるような英雄として、比類のない英雄として、こう言ってよければ「崇高な」英雄として位置づけ直されてははいないのだろうか。

あらためてハイデガーがモデルニテ、ドイツ語ではNeuzeit（近世・近代）をどのように理解しているか、その概要を示すために、彼のテキスト『世界像の時代』（1938年）から引用

しておく。世界すなわち現前するものを像として、イメージとして対象化することが世界像の時代として定義されるが、ハイデガーに従えば、第一に近世の特徴とは近世的な学およびそれと本質的に連関するテクネー（技術、機械技術）であり、ここでは「表象することはもはや、現前するものを受容することではない。（中略）表象することは～を捕捉し把握することである。現前するものが主宰するのではなく、攻撃が支配する」。それと関連して近世の特徴は、「神々の神性の剥奪である」。続けて近世における宗教のあり方をハイデガーはこう記述する、このことは「単なる無神論ではない」、それは「世界像がキリスト教化するということであり、他面では、キリスト教が自らのキリスト教精神を或る一つの世界観（キリスト教的世界観）へと解釈を改め、こうして自らを近世風（近代的、モダン）にするということである」。とはいっても、「神々の神性の剥奪は宗教性を排除するのではない。むしろ神々の神性の剥奪によって初めて神々への連繋が宗教的体験に変化する。」⁶ 現前するもの、世界への攻撃的表象、技術的表象、脱宗教的表象こそがモダンを成立させるという理解は、テクネーについての根源的理解への遡及、いわば実定的宗教の手前への遡及、そしてテクネーや宗教性についての近世的・近代的表象それ自体の手前への遡及を要請することになるだろう。

3. 表象の不可能性あるいは深淵としての表象とユダヤ性

次に表象の問題を考える際に、避けて通れないものとして、モーセの十戒、「表象の禁止」と「殺人の禁止」をめぐって考察しておこう。

表象の禁止あるいは偶像崇拝の禁止、すなわち、神の似姿だけに限らず、すべての生きものの似姿を刻んではならないという掟である。神を、他者を、他の生きものを表象すること、イメージ化すること、あるいは自己固有化（我有化）すること、自分を基準として理解することの禁止。それは、可能であるかもしれないこと、既に起きてしまっているかもしれないこと、既に起きてしまったことの禁止なのか、あるいは、根源的に不可能な行為である表象の、表象という事柄自体に由来する禁止なのか。

さらには表象の禁止について、その範例として、「神」の表象の禁止を考えることはできるのか。他のあらゆる生き物、存在者に対する範例として特権化すること自体が、すべての他者に対する「まったき他者 (*tout autre*)」としての尊重を毀損することにならないだろうか。とはいえ、「神」の表象の禁止という事柄そのもののうちにも、既に何らかの仕方ですべての他者に対する「まったき他者 (*tout autre*)」としての尊重を毀損することにならないだろうか。

⁶ ハイデガー『世界像の時代』、『拙徑』所収、97-134頁。なお、表象という観点から捉えた場合の、キリスト教と哲学（ハイデガーの言う形而上学）とのいわば共犯関係については、ハイデガーの『シェリング講義』（1936年）に記述が見られる。そこでは、近世的でもある哲学は、キリスト教の世俗化であるというよりも、そもそも哲学に、或る意味では、既に近世的でもあるような表象的思考様式が胚胎していたことが示されている。だからこそ、キリスト教は哲学を我が物となしえた、というのがハイデガーの考え方である。

「神なるもの」として表象されてしまっていることが前提にされていることはないのだろうか。表象してはならないものへの一種の先行理解であるような表象、先行的な表象ともいうべきものが起きてしまっていないのだろうか。そうならば、禁止とは既に侵犯された禁止に他ならないことになるのだろうか。表象への傾向自体を完全に抹消しえないようなものとしての表象の禁止が問題だということになるのだろうか。常に既に、表象と表象の禁止とは単純に識別できないものとしてあることになるのだろうか。既に常に毀損されている掟、毀損・侵犯によって構成されるような掟を考える必要があるのだろうか。

脇道に逸れるかもしれないが、この旧約聖書の箇所における元のヘブライ語の用法に関しては、「汝殺すなかれ」と訳されている箇所の原義は、「あなたは殺すことはないだろう」とされる。禁止や義務というよりも単なる未来であるような表現。これから起きることのないような殺害という出来事だとすれば、それをどう考えればいいのか。またなぜそういうことになるのだろうか。殺害は既に「私」を抜きにして、起きることであるから、起きてしまっているからなのか。殺害行為自体が無意識的に行われるからなのか。殺害行為の「主体」である「私」自体が、既に、想像上のものであれ、殺害行為の結果として生じたものにすぎないからなのか。

この問題をモーセ、フロイトの言う人間モーセという立場から考えてみよう。フロイトによれば、殺害（の否認の効果）から生まれたユダヤ教。原父殺害（神の殺害？）から生まれる平等な共同体は、同一化の断念にもとづくことされる。

モーセの伝えた神のメッセージ、分ち難く結びついた表象の禁止と殺害の禁止。しかし、そのメッセージを伝えるモーセの殺害は、たとえそれが想像上の、無意識のそれであったとしても、このメッセージを無効とするのか、あるいは強化するのか。強化されるとすれば、侵犯されることで何が強化されるのか。モーセは神の掟を流暢な言葉で伝えることはできなかった、彼はいわば話すことのできない者として描かれる。「私には語（言葉）が欠けている。」それは、ひとつに、彼自身、自分が神ではないということを究極まで理解しているからだろう。彼はみずからが神のように偉大なものとして位置づけられることを受け容れるわけにはいかない。民族を導く「父」のような形象で自分があってはならないこと、これは、究極の場合、そうした形象としては抹消されることを意味するのではないか。そうであれば、モーセの殺害は、ある意味では、モーセの自己殺害、自殺でもあったと、あるいは、彼が伝える神の掟の文字通りの実践でもあったと言えるだろうか。

ここに見られるのは、英雄主義的な神話による民族への同一性付与とはまったく異なる出来事である。表象の禁止は、したがって、神話化の禁止であり、民族の同一化の禁止という効果も生み出す。もしそうなら、ここにはハイデガーが表象したヘルダーリンとはまったく異なるヘルダーリン、表象不可能なヘルダーリンとの親近性を見て取ることが可能であろう。

先に「カントはわが民族のモーセである」⁷というヘルダーリンの書簡を引用したが、カントは「ドイツ民族」の、近代西洋人のモーセである、そう言ったヘルダーリンが意味しようしたのは、神話化、「新しい神話」ないし新しい宗教構築の試み、それらに共通する英雄主義、これらを断念することであっただろう。モダンが仕掛けるさまざまな誘惑や罠を前にして、これらの断念こそが、まったく別の意味で、最も「英雄的」であるのかもしれない。だがその断念がさらなる英雄主義を生み出さないような英雄主義は可能なのだろうか。

4. 表象の禁止とモダンをめぐる状況

表象の禁止、および殺害の禁止という神の掟を伝える者を殺害すること、ここにおいても、殺害は既に——無意識的であれ——起きてしまっている。侵犯が掟を補助し支えるような構造が存在しているように思える。こうした既に侵犯された禁止であるにもかかわらず、あるいはそうであるからこそ初めて禁止を課するような禁止は、モダンという時代における芸術のあり方とどのような関係をもっているのか、幾人かの芸術家——代表的、範例的と形容することが許されるのかどうか、という問題も含めつつ——に則して関係の現れ方を確認しておくことにしよう。

表象の禁止の「典型的な」例を任意に挙げてみることができよう。シェーンベルクの、奇妙な仕方であらう『モーゼ(モーセ)とアロン』がそのひとつだ。その無気味さゆえに、聞く者、読む者、さらには作曲者自身を立ち止まらせるモーセの「私には語(言葉)が欠けている(O Wort, du Wort, das mir fehlt!)」という言葉。それはそもそも、モーセ「の」言葉であると言えるのだろうか。「の」が所有を意味するのではもはやありえないような言葉、モーセのものでもなく、誰か人間のそれでもないような言葉が、ここでは問題なのであるとすれば? 人間である存在者が語りえないような言葉、誰も自分の所有とすることのできないような言葉。確かにそのような言葉は、人間には、モーセには欠けている、だが、欠けているがゆえに、言葉は単純に消滅してしまうのではなく、その欠如が傷を刻みつけたものとして、なおも、語り続けているかのようだ。もはや、私のものでも、誰のものでも、ましては民族のそれでもないような言葉に「自由に」語らせておくこと、それだけが言葉に対するありうべき接し方だとしたら?

他の生きものの表象と同じように、神の表象を禁止する神の言葉を伝える役目を課された

⁷ 弟宛てのこの書簡では、「カントは、ドイツ人をエジプトの弛緩から、自分の思弁の自由で孤独な荒野に導き、神聖な山から強力な法則(掟)をもたらす、わが民族のモーセである」と書かれ、ドイツ人は「いぜんとして、自分らの黄金の犢のまわりを踊って」いるのだが、「そこでカントがドイツ人を引き連れて、比喩的な意味ではなしに、本当になんらかの孤独境へ移住するののであれば(中略)死せる慣習や俗説から脱却することはできないだろう」とある。『ヘルダーリン全集4』、342頁。

モーセの語り方に刻まれた傷のような禁止, こうした事態と, 「聖なる諸々の名が欠在している」というヘルダーリンの悲歌「帰郷」のなかの言葉, 神を名指す言葉が欠けているという言葉とを関係づけないでいることはできないだろう。ヘルダーリンのこの言葉をめぐるハイデガーのテキスト, 「聖なる名の欠在」(1974年)に立ち入ることはしないが, 少なくとも, ハイデガーは西洋の哲学が最初から陥った存在忘却への反省を起点とした聖なるものとの「正しい」関係の可能性を示唆していることはまちがいない。

表象の禁止との関係においてシェーンベルクが示していることは, ラクー＝ラバルトに従うなら, 「音楽を禁欲(アスケシス)に従属させる」こと, 「直接的な音楽的「享楽」を禁止する」こと, 「(集团的) ヒステリー的なパトスへの埋没を禁止する」こと, 「魔術的力を剥奪」することであり, 常にそれはヴァーグナーとナチズムを念頭に置いた主張であり, 『モーゼとアロン』の未完成さ, その根源的な意味での挫折こそが, 新たな別の芸術の可能性を開くものであると言えよう。

その場合にも考慮しておかなければならないのは, カントにおける表象の禁止と崇高との関係であり, ヘーゲルの「芸術の終焉」というモダニティを特徴付ける言葉であろう。カントにおける崇高の問題系は言うまでもなく単なる表象の禁止を超えて, 共同体のあり方の根本にかかわる問題でもある。すなわち, 他者の表象の禁止こそ, 他者との唯一可能な関係であるという逆説的な主張にまでそれは及ぶ。つまり, 美学は単なる美学ではなく, 根源的に倫理的な次元を含んでいるということが重要なのだ。両者が分断される前の, 根源的な表象の禁止, それはしたがって, 個別の政治以前の政治にもかかわることである。当然ながら, ハイデガーの提唱する「根源的倫理」, すなわち, エートス(住まい方, 世界のなかでのあり方, 他者との共存のあり方)を根源的に理解することと関係する問題であろう。

次に, モダニティの特徴としてヘーゲルが指摘する「芸術の終焉」について要点を押さえておこう。ヘーゲルによれば, 芸術の歴史的推移は以下のとおりである, 第一に, 象徴的芸術があり, エジプト, インド, ヘブライのものとされる。第二に, 古典的芸術があり, それは古代ギリシアのものとされる。第三に, ロマン的芸術があり, キリスト教ヨーロッパのものとされる。

第二の, ギリシア芸術では, 神々が感性的なものへと歩み出てそれに適合している。すなわち, 絶対者あるいは神が, 感性的形態のうちにその精神性を示している。つまり, ギリシアは芸術と宗教が一致している時代であるとされる。

第三の時代は, 古典的芸術からの下降・墮落であるとともに異質な「高次のもの」とされる。この時代は, 内容にあたる精神, 絶対者, 神と, それとの関係にある形態との統一が解体している。というのは, キリスト教にとって神という絶対者は感性的直観を超えたものであるからだ。ここには, 偶像崇拜の禁止ないし表象の禁止を掟とするユダヤ的な特徴が痕跡を留

めていると考えられようか。

もはや一致や適合で芸術を捉えることはできない。そうであるがゆえに、ヘーゲルにとってキリスト教世界への移行は「芸術の終焉」を意味する。それは表現・表象の彼方で新たに芸術を捉えることを要請する。(もともと、ヘーゲルにとって絶対者の把握は哲学的・概念的に行われるべきものとされる、という意味で既に芸術の宗教に対する疎隔、が宗教と哲学との疎隔に付加されることになる。ヘーゲルによれば、表現すべき精神的 content への適合性の忘却から、芸術の「世俗化」が生じる。その例として、オランダの静物画・風俗画が挙げられる。そこで生じているのが、「散文的世界」, 「生の散文化」と呼ばれる。)

以上から芸術と宗教の関係についてこう言えるだろう。絶対者の表現には不適切な芸術は、別の意味では、宗教から解放された芸術、芸術本来のあり方へと送り返された芸術である。芸術に従属ないし奉仕するものという身分からの芸術の脱宗教化である自律化、このことを、アドルノの言う芸術の脱神話化、あるいは脱魔術化と関連づけることができるだろうか。

既にキリスト教芸術が、ある意味で最初から、宗教とは疎遠なものとしての芸術に依拠していたかもしれないということ、異質な芸術という基礎の上に宗教が自己の遠隔化として構築されてきたのかもしれないということ、この意味を考えることは重要ではないだろうか。

こうしたいわば言葉の自己解体、自己構築としてのポエジー——パウル・ツェラン、シェーンベルクなどにおける——、言葉を換えれば、脱芸術化としての芸術——アドルノの言う *Entkunstung*, *désart*, *désartification*——、ここで垣間見えてくるのは、芸術の無力さや貧しさの極限まで降ることで、まったく別の意味で芸術が解放される、ということではないだろうか。

冒頭に引用したフィリップ・ラクー＝ラバルトの言葉、「〈芸術〉は、〈モダン〉と同じく、おそらく、死産であった」、あるいは「〈芸術〉はその終焉のしるしのもとに生まれる」、さらに「〈芸術〉はその基礎の崩壊以外に基礎をもたない」という言葉が指し示すのは、このような事態、モダンと呼ばれる時代にある意味では特有の事態であるだろう。しかし、それは同時に、芸術が芸術へと回帰すること、いいかえれば、テクネーの本質がテクネーへと回帰すること、という仕方、存在の忘却の想起ではないが、テクネーの本質忘却の一種の想起、アナムネシスと言えることなのかもしれない。

芸術は概念を、絶対を明示することはできないとして芸術の終焉を宣告し、「キリスト教芸術はキリスト教の外部に出て初めて芸術に接近しうる」と言うヘーゲル、芸術の脱芸術化 *Entkunstung* とは、芸術の自律、すなわち、(宗教的、政治的、社会的な) 伝統的従属からの解放でもあると言うアドルノ、さらには、アウラ *aura* の喪失は、芸術作品の技術 (テクネー) 的側面もたらす不可避の、内在的な危険であり、芸術の脱神聖化は、最初からの本源的なものであると言うベンヤミン、彼らの言葉が宣告する事態はモダンの本質なのか、あるいは、

モダンが明らかにしたテクネーの本質なのか。

そうした問いへの最悪の回答は、たとえばヴァーグナーに見られる「新たな」芸術による「新たな」神話・政治・宗教を創設する試み、ラクー＝ラバルトの言う民族美学主義であろう。ヴァーグナーの「新たな神話」は過去の神話の焼き直しであるが、その悪質さは神話についての最悪の理解の焼き直しにある。「パイロイトはカタストロフ（破局、大失敗、すべてをひっくり返す劇の大詰め）であった。パイロイトは単にナチズムの先行形象ではなかった、それはナチズムの誕生であった。」⁸ ヴァーグナーの音楽にある意味では心酔したボードレールとマラルメは、それでもやはり、ヴァーグナーの唱える総合芸術、実態は音楽への言語の従属化に他ならない紛い物の総合に対して、あくまでも音楽の魅惑を強調しながらも、それと同時に、熱狂・享受に陥りかねない音楽を、ぎりぎりのところで、言語化する試み、いいかえれば、静醒、冷静さ（sobriété, Nüchternheit）——ヘルダーリンの用語——の限界内に保とうとすることを諦めはしなかった。

そういう意味では、音楽が招きかねない自己陶醉の誘惑と対極にあるようなテクネーのあり方として、弱さとしての言葉——たとえば、ショアの生き残りの証言、パウル・ツェランの詩——を考えるべきだろう。神話化する音楽が示す暴力＝権力（Gewalt）としての言葉（国家創設的言葉、民族共同体の言語遂行的・創設的な言葉）と対極にあるような言葉、それもまたモダンに特有の言語の不可欠のあり方かもしれない。「公的な」言葉、公共性を前提にする、あるいは創設する言葉が伝統的な芸術であるとすれば、あくまでも、何も打ち立てることのできない、パウル・ツェランにおけるような、もはや芸術（Kunst, Art）ではないような、詩（Gedicht, Dichtung, poésie）の可能性を考える必要性があろう。⁹

（精神分析における言語の役割について簡単に言及しておこう。たとえば、ニコラ・アブラハムとマリア・トロークは、失われた対象、あるいは切り離された対象との関係を考える際に、一種の修復作業として「取り込みintrojection」という概念と、もうひとつ「体内化incorporation」という概念を提唱している。「取り込み」は、失われた対象との関係を象徴的に、とりわけ言語を用いて、（再）構築しようとする試みとして考えられている。それに対して、対象としてさえ捉えることのできない状況にある特種な対象——さまざまな家族的・社会的禁忌に触れるようなもの、あるいはそもそも想起不可能なもの——は、自己内に、そう

⁸ PhilippeLacoue-Labarthe, *Pour n'en pas finir*, Christian Bourgois Editeur, p.128.

⁹ パウル・ツェラン「子午線」、『パウル・ツェラン詩論集』所収、飯吉光夫訳、静地社、1986年。

とは知られることなく、気づかれることなく、「体内化」される場合があるとされる。しかし、はたして言語は対象を、象徴的な仕方ですべて「表象する」ことは可能なのか。ここでの「対象を」とは「対象の不在を」ということと同じ意味であることを考慮に入れるなら、ここでの言語による象徴的表象とは、いったい、何を意味していることになるのだろうか。ここに見られる表象は、失われた対象との関係の修復——再現前化という意味での——というよりは、対象の喪失、対象との分離、あるいは、奇妙な言い方になるが、喪失ないし分離としての対象との、ぎりぎりの関係を指し示すのではないだろうか。そうであるならば、「取り込み」もまた一種の「体内化」である、と言えるのかもしれない。「体内化」という、関係の遮断や不可能性がそれでもなお、なんらかの関係性への可能性を開くものである限りにおいて、そして、逆に「取り込み」が回避できない不可能性の一効果としての体内化が考えられる限りはそう言えるだろう。

「世界は遠くに消え去った／私はおまをを担わなければならない」(Die Welt ist fort / ich muss dich tragen) とパウル・ツェランが言うとき、こうした精神分析的な経験、まさしくモダンの時代の産物である精神分析という経験との類似性を思い浮かべないことは難しい。そもそも、他者との関係の構築(他者の表象?)の試みである言語が、他者や世界の喪失——他者や世界「そのもの」が存在するとして、だがそれは疑わしいことだが——を意味する、またその喪失を保持しようとするに等しいのなら、取り込みとはその不可能性のことに他ならないかもしれない。同時に退引・退隠でないような他者や世界の出現はないように。現象を救うこと、とはその救い難さを保持することであろう。

ここでパウル・ツェランの芸術と詩をめぐる考察の一端に触れておきたい。まず、ゲオルク・ビューヒナー賞受賞講演である「子午線」(1960年)から見ていく。そこでは、詩と芸術の関係や、無気味なるものとしての芸術の二重襲(芸術に抗する芸術)、さらには、言語における単独性・一回性と自動機械・反復装置としての言語などが論じられている。

「——ああ、芸術なんて!」、この芸術に対するラディカルな問いかけであるビューヒナー(1813-1837)の言葉を、パウル・ツェランは自分の言葉として、モダンにおける言語、芸術、詩への問いかけとして受け止める。従来の意味での芸術は、「無気味なもの(Unheimliche)」、「猿の姿(Affengestalt)」、「自動機械(Automat)」,さらには「疎遠な=異質なもの(Fremde)」,「遠いもの(Ferne)」と定義される、詩はその「無気味な領域へ踏み出し」て、そのなかで、それに対して、「あらがう言葉」、「あやつり糸を断ち切る言葉」、「身を屈しない言葉」、「自由の行為」、すなわち、「一步踏み出す行為」であることを要請される。「芸術は自己からの=遠のき(Ich-Ferne私-遠さ)をつくりだす」、この表現における自己の遠隔化、遠隔化としての自己は、否定的な捉え方をされているが、この否定性に改めて、別の仕方、賭けてみるこ

と、自己を委ねることが、「別のもの」を生み出す可能性へとつながりはしないか、と問いが重ねられる。「芸術は詩が後にした道のりである」、そうであるような詩とはどうでなければならぬのか。「もしかすると詩は(中略)疎遠=異質なものから疎遠=異質なものを区別する(unterscheiden)ことに成功するのではないのでしょうか。(中略)疎遠=異質なものとなった「私」とともに——もう一つの「別のもの(Anderes)」が自由に解放されるのではないのでしょうか?」

「詩はもはやみずからを押しつけようとするものではなく、みずからを曝そうとするものである。(La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.)

一九六九年三月二十六日¹⁰

日付の刻印された詩、詩についての詩。一回性、単独性を刻印するための日付。しかし、ヘーゲルの容赦ない言葉のように、日付を刻印することは、その日付への裏切りとともに開始するしかない。一回性を保持する試みは、その挫折を刻印することでもある。言葉による刻印は、遠隔性をもたらす。自己の自己からの、自己における、自己としての遠隔性を。遠くへと委ねられること、それでもなお言葉へと自己を委ねること。言葉は、その無気味さへと英雄的に立ち向かうのではなく、その脆弱性に身を委ねつつ、それでもなお希望を託そうとする、難破船からの投擲通信のように。詩はこの座礁を乗り越えるのではない、詩は曝される(elle s'expose)、いかえれば、放棄・遺棄される。誰にも拾われる可能性もないままに。だがそのこと自体が、詩を他者へと、ありうる他者というよりも、ほとんどありえない他者へと開くのであるとすれば。既知の他者への呼びかけではなく、希薄さの限界にある呼びかけがそれでも切り開くかもしれない他者(へ)の可能性という呼びかけとして。

パウル・ツェランの『誰でもないものの薔薇』から引用しながら、もう少しこの問題について考えてみよう。そこでは、あたかも無Nichtsのなかに私ichが取り込まれ、無のなかから、無として、私がかろうじて話すことができるかのように事態は進行する。

「おお、この虚ろにさまよう、／心やさしい中間^{なかま}(gastlich Mitte)、はなればなれのまま(Getrennt)、／僕は君のものとなる、君は／僕のものとなる、たがいを／見失ったまま、僕らはたがいのありかを／見出すことができる——」(「あらゆる空からほど遠く」)。

「僕の口との間の、僕の口の沈黙との間の、／拒む言葉たちとの間の会話(Gespräch)」(「自

¹⁰ パウル・ツェラン「詩は……」, 『パウル・ツェラン詩論集』, 56頁。なお原文はフランス語。

分とも三人で、自分とも四人で)。

「そしてときおり、無 (Nichts) が僕らの間に立ったときだけ、僕らは／見出した、まじかな互いを (zueinander)」(「僕らにさしだされた」)

「誰でもないもの (Niemand) が僕らをふたたび土と粘土からこねてつくる、／誰でもないものが僕らの塵に呪文を唱える。／誰でもないものが。／／たたえられてあれ、誰でもないものよ。／あなたのために／僕らは花咲くことを願う。／あなた／にむけて。／／僕らはこれまで／ひとつの無 (Nichts) だった、いまま無であり、これからも／無のままだろう、花咲きながら——／無の、／誰でもないものの薔薇。」(「頌詠 Psalm」)

「その人 (光の髯を生やした族長：モーセ) が、今日、この世に／来るならば——彼は、／このいまの時代について／語ろうとして、彼は、／ただ、こう口ごもるだけだろう、／ただただ／くりかえしくりかえし、／《パラクシュ。パラクシュ Pallaksch, Pallaksch》」(「テュービンゲン、一月」)¹¹

こうした「言葉」をどのように受け止めればいいのか。それらは、言葉にならない眩き、眩きとしての言葉でもあり、表象不可能性としての言葉とも言えるだろうし、言葉の自己放棄・遺棄、自己切断とさえ言いうるだろう。話す権利、話す者が前提とするような「自己」へのなんらかの肯定的主張、自己という存在への主張を最初から断念させ放棄させるような言葉。それは、ホロコーストという試練に曝された言葉、あるいはホロコーストという試練の火に焼かれた言葉、「灰」となった言葉がなおもそれでも、「自己」について語っていると言える言葉であるのだろうか。だが、そうした脆弱さの極限であるような言葉こそが、言葉の始まりであったとしたら、言葉への剥き出しの信を呼び求める姿勢であったとしたら。言葉は対話する者たちを分離する、話す者を当人から分離する、そして聞く者をも分離する、そうした容赦ない分離という「中間」こそが、関係化を生み出しうるのだとしたら。

語ることがそのまま語る「主体」のいわば消滅を引き起こすような、そうした言葉。言葉が、語る者についてなんらかの証言とはなりえないような、そうした言葉。何かへの帰属、所属でもなく、なんらかの固有性の創設や確保でもないような言葉。いかなる意味でも他者への毀損ではないような言葉。そうした言葉に場を与えることができるのかどうかという問いかけこそが、ホロコーストがわれわれに試練として課していることではないのだろうか。

ホロコーストを可能にした言葉が、自己創設的な言葉、いかえれば、神話構築的な言葉であり、ベンヤミンの言葉を借りれば、法指定的な神話的暴力に他ならない言葉の使用法であったとすれば、このようにパウル・ツェランが書き記す言葉が辛うじて指し示そうとして

¹¹ パウル・ツェラン、『誰でもないものの薔薇』、飯吉光夫訳、静地社、18-19頁、20-22頁、37-38頁、39-40頁。

いるのは、いかなる仕方でも神話構築への傾きを拒絶する言葉、《Pallaksch, Pallaksch》、いわゆる精神の闇に陥った晩年のヘルダーリンが口にしていた「言葉」、言葉にならない言葉ということになるのであろうか。ベンヤミンは法措定的な神話的暴力に対して「神的暴力」を対峙させている。神的暴力とは、神話的暴力を破滅させる暴力、もうひとつの、いわばまったく異なる「暴力」、正義の名における暴力、もはや暴力ではないような暴力のことを、この用語で指し示そうとしている。しかしながら、そのような端的に正義に他ならない暴力は可能なかどうか。その名のもとに単に新たな暴力が生み出される危険性はないのかどうか。

とはいえ、ベンヤミンはヘルダーリンについて次のような言葉を書き記していることは事実だ。「人間が神から受けるのは使命ではなく、要求だけである。したがって、神を前にして、詩人の生に特別な価値が賦与されるわけがない。(中略)本来の意味での文学(Dichtung)とは、この語が最高の使命といった束縛から自らを解放するところに、初めて成立するものなのだ。そのような文学は、神からあまくだってくるのではない。それはむしろ究め難い魂の奥底からたちのぼってくるもので、人間の最も深い分け前(Anteil持ち分、与えられた運命)にかかわるものなのだ。(中略)詩人は超人としてこの神に匹敵しているように思われる。(中略)しかし、詩人は聖者よりもはかない姿をした存在なのだ。なぜならば、聖者という存在にあっては、人間の神に対する関係が規定されるのに対して、詩人という存在によって規定されるものといえ、個人の民族共同体(Volksgemeinschaft)に対する関係でしかないからだ。」¹²

5. ハイデガーの芸術理解

そのものとしては出現することのないピュシス、ギリシア的な意味での自然、「本源的自然」は、ヘラクレイトスの言うように「隠れることを好む」。ピュシスはみずからを隠蔽するものとして、引き退くものものとしてぎりぎり現れる。いいかえれば、表象しえないものとして、表象の不可能性という形で「表象される」。テクネーによって、とりわけ言語によって。再現や反復、復元といった再現前化ではない様態で言語を理解することが当然、そこでは要請される。存在者、存在しているものの模倣(imitation)ではなく、存在者、存在物ではないもの(ピュシス)を出現させるという仕方で言い表すこと、このことがミメーシスという語が言おうとしていることだ。

だが、このミメーシスが浮かび上がらせていることは、カントが「崇高」という語で名指そうとするものであり、ユダヤ的な掟である「表象の禁止」と密接な関係にあることを、なぜハイデガーは明示的に述べようとしないのか。そして、存在する何かではないものとの関係にある言語が、受動性の極限の経験である被投性のほかに、誕生の「経験」や死の「経験」

¹² ヴァルター・ベンヤミン、『ゲーテの『親和力』について』、晶文社、62頁。

に——そして必然的に精神分析の問題系に——積極的にハイデガーにおいて関係づけられていないように見えるのは、いったいなぜなのだろうか。このような問題の究明につなげるために、ここではハイデガーの芸術理解の一端をのぞいておくことにする。

5-1) ハイデガーとパウル・クレー——Riß(裂目・亀裂・割線・輪郭)から考える

ハイデガーが「本来的な」意味での真正な芸術を考えるとすれば、それはミメーシスを起点としてのことになる。その際に重要となるのは、各存在者のEreignis（フランス語ではappropriation）とEnteignis（同じくexpropriation）との交差・素描となるだろう。Ereignisとは、各存在者の固有性、自己固有化ないし性起や自現、生起などと訳されるが、存在に呼応する存在者の、それ自身に従ったあり方のことであり、Enteignisは、性起に則したあり方から離れるような、存在者同士の相互帰属・接触のことを言う。大地と天の相互帰属、死すべきもの（ハイデガーにおいては人間のみが該当し、動物は除外される）と神々との相互帰属（天と地、生と死）をハイデガーは範例として挙げる。大地は単純に故郷（Heimat）と同義であるのかどうか、その判断には、ピュシス同様、大地がそれ自体隠れることを本性とすることを考慮に入れる必要があるだろう。またさらに、自己の固有性に則した存在様態であるEreignisが、そもそもその対極とされるEnteignisに対して優位にあるのか、先行するものなのか、という問いも考慮しなければならないだろう。というのも、他者との関係である共存在は、単独者である現存在と等根源的であるとハイデガー自身が明言しているからだ。

他方で、天と地、死すべきものと神々との四者の結集（四者連関・四方域Geviert, quadripartii）における交差の仕方、接触の仕方は、そのつど一回限りのものであると規定されている。この見方は、いうまでもなくフンボルトの提示した考え、すなわち各民族の固有性は各言語、各固有語にもとづいて理解されるという考えに沿っている。こうした発想から故郷の固有性、代替不可能性という考えが生じ、固有語（idiome）ないし方言（dialecte, Mundart）に注意が払われる。そのつどの死すべき者たちの住まい方、ギリシアの「根源的な」意味でのエートスが重要な概念として固有語の固有性と関係づけられる。また、こうした交差・接触から思考するなら、究極的には、死すべきものたる人間にとっての、あらゆる「もの」（Ding, thing (Dingの古形))も——『芸術作品の根源』でハイデガーがゴッホの絵画について「大地に帰属する」「農婦の靴」とみなしているように——、単なる道具的存在を超えてGeviertの生起する場（Ort）となり、芸術作品と「もの」の区別は解消する。

さてGeviert（四者連関・四方域）の連関・接触では、四者のそれぞれが相互へと明みに引き出されながら、同時に、覆蔵されたままでもある仕方で生じる。境界・輪郭(Riß = trait)は、出現と退引（退隠、退去retrait）の同時性が描く描線ということになる。そして、輪郭・

境界線・縁としての形象・形態 (figure, Gebild, Aussehen) は、既に存在する何かのイメージ、模像・似姿・似像ではなく、四方域という裂目 $Ri\beta$, 四方域のなす $Ri\beta$ ということになる。これはいわゆる対象化作用である表象が把握しえないものである。Seinすなわち存在 (すること) は、対象化しうる存在者ではない。ハイデガーが繰り返し述べるように、Seinとはいわば無 (Nichts) の経験でもある。

しかしながら、輪郭・境界線・描線・痕跡・裁断 (découpe) の正確さないし厳密さ (exactitude, précision) は変わらない。Dé-limitationの二重の意味に見られるように、そこで問題となるのは、境界画定であると同時に、脱／奪－境界画定でもある。境界線は形象の明確化・安定化をもたらすのではなく、不安定化・動揺をもたらす。境界線の画定不可能性こそが境界線の真理であり、あえていえば、非真理としての真理である。

ハイデガーの画家への言及は限定的である。ゴッホ、セザンヌ、パウル・クレー、そしてラファエロのマドンナ・システィナの名で知られる聖母子画などである。ここでは、パウル・クレーについてのハイデガーの発言に着目しよう。パウル・クレー (1879－1940年、1920－31年のあいだはバウハウス教授を務める) の絵画の特徴は、誕生・出現という主題、生成としての世界、Weg (道・道程・途中・道のり・距離) としての世界あるいは絵画と考えられる。ハイデガーの言葉で言えば、「世界化する世界」、「世界として開かれる世界 (世開する世界)」ということになる。

それでは、パウル・クレーを論じたW.ハフトマンの著作『パウル・クレー 造形思考への道』から、パウル・クレーの言葉、ないしハフトマンの説明のうち、いくつか拾い上げておこう。表象についてのパウル・クレーの否定的理解は明瞭である。「人間の精神は、常に、一切のものを自分に同化しようと努めるので、表象能力が活動し始めて、それは、しみ、裂け目、凝塊から、対象的なものへ方向をとりがちな一つの解釈を考え出す」(同書、175頁) とある。表象作用は同化や対象化として理解されている。人間がその尺度に則して世界や他者を対象化すること、芸術はそのような仕方であってはならない。すなわち、芸術は「出来上がっているフォルムを目指してはならない。(中略)ただ道を辿ることによってしか、到達することもできない。(中略)生成過程自体が中断なく作用し続ける」(同書、104－105頁)、そうした場として理解されている。表象の断念において何が重要なのか。「自己を無にした活動中に、物質的素材と自己の行為の応答関係を獲得することが必要である (中略)。材料の物的要素の呼びかけが、造形的精神を活動させる。材料＝素材が造るという行為を呼び覚ました」(同書、106頁)。無の経験、自己を無化すること、ここにはハイデガーとの親縁性が常に問われているエックハルトに頻出するような典型的なドイツ神秘主義の用語が確認される。「銘記すべきは、フォルムではなく、形成活動であり、究極の現象たるフォルムではなく、発生と

しての生成の過程にあるフォルムである」(同書, 110頁), そして, 「対象を意識的に意図することなしに形態の地平における絵の構成に従事すること」(同書, 167頁) が求められ, 「対象化へと調整する意志もないまま, 不断に完成を目指し前進しつづけてゆく付加作業を通して, 形成物が成立する」(同書, 170頁) のであり, 「万物の子たる, 人生にあっても未だ陽気な子ども, それは開かれたる存在だ」(同書, 176頁), パウル・クレーはそう語る。開放された状態, 目標のない無意図の状態, ピカソの「私は追求しない, 発見するのだ」という言葉もそこには共鳴している。ここには自己「の」発見に驚く自己がいる, いいかえれば, 発見は自己自身の表象作用の手前ないし彼方で, 不意に, 意に反して, あるいは無意識的に起きることの事後的な受容に他ならない。「僕の手は, 遠い天球の道具にすぎない。そこで機能しているのは, 僕の頭でもなくて, 別のもの, より高きもの, どこか或るところ。そこで僕は強力な友人を得るにちがいない。聡明な友人を, 一方また謎のような友人を」(同書, 184頁)。

ハイデガーは, 現代技術の特色を事物を対象化するだけでなく, 元の姿が消滅するほどに事物を非対象化することで徹底的に用立てること(用象化すること)にあると考える。これ以上ないくらいの存在するものにたいする収奪ないし取り立てと言えるものだ。一方で, 奇妙な符合と思われることとして, 現代芸術における非対象化の傾向と現代技術の用象化の傾向とのあいだに類似性が見られるのだが, ここでハイデガーは, この類似性を理由に現代芸術を批判しているのであろうか, あるいは, そうではなく, ないしそれだけではなく, 現代芸術のあり方に存在忘却からの一種の覚醒の可能性を垣間見ているのであろうか。いいかえれば, ハイデガーは単純に現代芸術を現代技術の支配に従属すると考えるのか, あるいは, 未聞の存在経験の可能性として現代芸術を捉え直し, それに従うようにして, パウル・クレーの絵画を考察に値するものとして見ようとしているのだろうか。

では, ハイデガーはパウル・クレーについてどういう言葉を残しているか。ハイデガー自身, その『時間と存在』(1962年)の冒頭で「もしも今, パウル・クレーが死の年に創造した二枚の絵, つまり水彩画の『窓越しの聖女』と黄麻粗布に描かれたテンペラ画『死と火』が原画でわれわれに示されるなら(中略)直接的な理解可能性を求めぬいかなる要求をも放棄したいと思うであろう」と述べている。秋富克哉氏の指摘に従えば, 『ハイデガー研究』, 第九号(1993年)には, 断片的ながらハイデガーのメモ書きされた言葉が収録されている。パウル・クレーにおいては, 「芸術の変貌」が問われていると考えるハイデガーは, パウル・クレーの言葉から, 「芸術は見えるものを再現するのではなく, 見えるようにするのである」と抜き書きし, 「見えないもの Unsichtbare とは何か」と問いかけている。もう一度問われている事柄を繰り返すなら, テクネーの対象に対する表象的傾向は, 現代においては用象(Bestand, bestellen「用立てる・挑発する」から派生)の段階に移行している。例として, 自然の对象的表象から, エネルギー

一の際限なき抽出・変容としての用象定立が挙げられている。ハイデガーの言う「芸術の変貌」は、表象から用象への移行に、対象性から対象性の消滅への移行に対応する。彼は「芸術」という語をXで抹消している。かつて、「存在」をXで抹消したのと同じ身振りが見られる。対象化＝表象の彼方の用象の段階における、非表象的な芸術の新たな可能性を示唆するものであると考えられ、単純な表象作用の手前への遡及ではないと考えられよう。

それはどういう意味なのか。ハイデガーは「世界の形象可能性 (Bildsamkeit)」と記しており、「対象は消失してはならず、対象は世界化する＝世開すること (welten) へと立ち戻るべきであるとする。その世開 (Welten) は性起 Ereignis から思索される」と書いている。そうすると、いわゆる技術化の徹底化としての用象と、最初から表象の彼方であったことになる Ereignis との関係はどうなるのか。Ereignis は表象の時代の手前 (ギリシア) から作動し、表象の時代も (キリスト教ヨーロッパ) 作動し、ヘーゲルが「芸術の終焉」を宣言した時代以降、用象の時代においても作動している、ということになるのか。こうした問題提起は、ハイデガーに特有のエポケー (時代画定) に関する両義性の問題と関連するだろう。たとえば、ギリシアは近代西欧にとって始源的な位置にあるとされながらも同時に、ギリシア「それ自体」のなかで既にギリシアの頹落は生じているとも言われる。画定という概念そのものにつきまとう両義性は、ハイデガーの意図する西洋形而上学の解体 (Destruktion) の様態に起因するものであろう。単純な否定ではない解体、脱構築を思わせるような作業が問題なのであろう。

前記の『時間と存在』の緒言で、ハイデガーはパウル・クレーと並べてゲオルグ・トラークルの名を挙げている。直ちに連想されるのは、パウル・クレーの墓碑に刻まれた「私はいまだ生まれざる者たち (未生の者) のもと、死者たちのもとに住んでいる」という言葉と、ハイデガーのトラークル論「詩のなかの言語」(*Sprache in Gedicht*, 1952年) で論じられる、同じく「いまだ生まれざる人」との関係である。トラークルにおける「いまだ生まれざるもの」(das Ungeborene) とは、没落する人間たち (形而上学的に表象する人間) とは別の種 (Geschlecht) であるような人間である。別の種である人たちは本質存在する (wesen) ものたちであり、「死者たち」とも「幼児へと死去した人」、「見知らぬ者」とも呼ばれる。「生まれざる」とは早初 (Frühe) という、すべての到来に先行するものであることを言う。ちなみに「生まれざるもの」というゲシュレヒトは、男女という二つの性 (ゲシュレヒト) を超克しているとされる。

この問題系と関連して付言しておくなら、ハイデガーのトラークル論「詩のなかの言語」に関してデリダが論じたポイントの一つは、geistlich「靈氣に満ちた」、geistig「精神的」の使い分けである。ハイデガー自身は物質的と対立する geistig は使用しないと、geistlich については通常の宗教的な意味合いを除去していると述べる。非キリスト教的な意味での geistlich をハイデガーは Geist の本質とし、それを gheis (激高・自失して) と関連づけ、自

己の外に出ること *außer-sich* とする。精神は「炎を上げて燃えるもの」、「自己の外にあるもの」を言うのであり、ハイデガーの言う脱自性 (Existenz) がそれに当たるだろう。こうした差異化は、キリスト教との差異化であるのか、あるいは、キリスト教のなかの差異化なのかが新たな問いを生む。キリスト教を「本来の、真正な」キリスト教に立ち戻らせることが問われている可能性も考慮する必要があるだろう。追加的に、宗教性についてのクレーの言葉を引用しておこう。「最終的には、宗教性を表現し、宗教そのものを実現するには、一つの息吹で十分なほどに偉大な神の創造との類似性を示す、造形的なフォルムによる一つの宇宙を創造する。」はたして、「宗教性」、「宗教そのもの」が含意するのは、特定の宗教のことなのか、あるいは、特定の宗教の根源にあるものことなのだろうか。ここでも *geistlich* と *geistig* との差別化あるいは序列化をどのように考えるべきなのだろうか。この問題系に関連するものとして、宗教の本質のひとつを構成する救済のテーマが考えられよう。ベンヤミンの『歴史哲学テーゼ』のなかの有名な箇所、クレーの『新しい天使』は、過去というカタストロフの積み重なる廃墟に顔を向け、「死者たちを目覚めさせ」ようと試みながらも、容赦なく天使を前方へと引きさらっていく強風——それをベンヤミンは進歩と呼ぶ——に抗しえず遠ざかっていく様子を表すものと捉えられている。時間と救済の関係こそが宗教なるものを構成すると言って過言ではあるまい。時間は破局をもたらしながら、あるいはもたらすがゆえに、同時に救済の希望、約束も与える。時間は有限な存在者にとっては単に傷つけるものではなく、傷の刻印、あるいは時間の刻印としての傷こそが存在者の存在つまり有限性なのではないだろうか。そうした刻印の現場としてクレーの芸術を理解することはできないだろうか。

5-2) 芸術作品と作品素材に関するハイデガーの思考——人間の語・言葉と動物の物音、音と音楽

ハイデガーの基本的な考えに従えば、芸術作品は作品素材 (石、木、音、色、語など) をそれらの大地的秘匿・覆蔵状態から外へと引き出すとされる。それぞれ、石や木を大地から引き出す、その範例がギリシア神殿 (「何も模写していないギリシア神殿」とされ、音を沈黙から引き出すことの範例として、ベートーヴェンの難聴が引き合いに出される、そして、色は暗闇・夜から引き出される。

こうした問題を集中的に論じている箇所が、ハイデガーの『形而上学の根本諸概念』(1929/30)のなかにある。以下に関連箇所を引用する。「石 (物質的な物)は無世界的 (*weltlos*)、動物は世界を欠く (世界貧乏的 *weltarm*)、人間は世界形成的 (*weltbildend*) である」(同書、第42節)¹³ 問い質されるべきハイデガーの有名な三区分がここに登場する。第72節には、

¹³ 動物は世界貧乏的 (*weltarm*) であるということについては、ハイデガー『形而上学の根本諸概念』

まずアリストテレスが引用される。すなわち、「ロゴスハスベテ意味ノアルモノデアル。タダシ器官ノヨウニデハナク、前ニ言ツタヨウニ、合致(συνθήκη)取り決め、約定、協定)ニヨッテデアル」。これをハイデガーはこう敷衍する。つまり、「すべての話すこと(ロゴス)は、意味指示がなされるべく何かを与える可能性、われわれが了解されるべく何かを与える可能

(1929 / 30)の第49節が参考になる。石と動物と人間の比較について、「われわれ(人間)は自分を動物へと、あるいは石へと移し置くことは可能か。そもそも同類の他の人間へと自分を移し置くことすらほとんど不可能だというのに」(同書, 325頁)とある。移し置くとは、われわれがわれわれ自身のままに留まりつつ他のものに行きすること(mitgehen, 仏訳はaccompagner 他者に同行する=共に行く・伴うこと)と言い換えられている。動物は世界貧乏的(weltarm)であるということについては、ハイデガー『形而上学の根本諸概念』(1929 / 30)の第49節が参考になる。石と動物と人間の比較について、「われわれ(人間)は自分を動物へと、あるいは石へと移し置くことは可能か。そもそも同類の他の人間へと自分を移し置くことすらほとんど不可能だというのに」(同書, 325頁)とある。移し置くとは、われわれがわれわれ自身のままに留まりつつ他のものに行きすること(mitgehen, 仏訳はaccompagner 他者に同行する=共に行く・伴うこと)と言い換えられている。

1) 「われわれ人間は自分を動物へと移し置く(sich versetzen)ことは可能か」、この問いは次のような問いを意味するとされる。つまり、「いかに動物が聞くか、見るか、獲物を襲うか、敵から逃げるか、巣を作るかなどのその仕方において、われわれがうまく動物と共に同行できるか」という問いであり、その答えとして、ある種の同行は一般に可能である。ただし、続けて「動物そのものが、自分を移し置くことのできる圏域を持ち歩いている、問題は、この圏域へとわれわれ人間が自分を移し置くことがうまくいくかどうか、それには限界がある」とハイデガーは言う。そもそも、人間が動物を「直観的に把握すること」には限界がある、原則的に不可能であるというなら、ここでのハイデガーの主張(「動物は世界貧乏的weltarmである」)という「事実」の断定はどうなっているのか。あるいはGeviertにおいては、神々と人間の対抗的・闘争的關係は存在しても、人間と動物という他者との闘争的關係は存在すらしめないということなのか。『芸術作品の根源』では、「あらゆるものが自己を超えて他なるものを担う」と言われているが、他なるものなかには、他なるものにさえ当たらない他なるものが存在する——すなわち、存在しない——ということなのか。

2) 次の問い、「われわれは自分を一つの石へと移し置くことは可能か」への答えとして、「石は、人間が石の中へと自分を移し置くことができるような圏域を、石の存在に本来属している圏域として人間に提供しない」とハイデガーは言うが、例外として、ハイデガーは「神話」と「芸術」を挙げる。「まったく物質的な物、技術的な物でありながら、あたかも生きたもの(beseelt)として扱われるものがある」と。単なる物質ではなく、生・生者・死者に関係するもの——死体、死骸、遺物、遺品、肖像、デスマスク、彫刻などはどうなるのか——、「一種の生きものとして扱われるもの」、亡霊的なもの(fantôme, spectre, revenant etc..)に許される余地をどのように考えればいいのか。死者、非存在者のなものである死との関係はどうなっているのか、たとえば、ホロコーストの死者、無ないし非存在者に等しいその灰との関係は。

3) 次の問い、「われわれ人間は他の人間へと自分を移し置くことはできるか」に対して、ハイデガーはこの問い自体を愚問であると言う、それは問うまでもないこと(fraglos)、余計な問い、問われるに値しない問いとされる。人間の物に対する関係は「平均的に言って」「多くの人の場合」、われわれと他の人間においては同一だと彼は言う。「多くの人々が同じ物に対して同じ態度をとるだけでなく、同じ態度を互いに分かち合うことができ、共有は寸断されない」とされ、「このことに疑問の余地はない」と彼は断言する。「人間が他の人間に自分を移し置くのは、根源的に人間の独自の本質に属する」。「実存するものとして人間は常に既に他の人間たちの中に移し置かれている」。ハイデガーのこのような発言と、フロイトの『集団心理学は自我の分析』(1921)での主張、意識主体を自律した存在と考えることはできないという考えとが、奇妙に交差することは偶然の符合だろうか。「現存在とは、他者と共に存在する(Mitscin-mit-Anderen)ことを言う」というのが、人間の現事実的実存のあり方であり、「共に存在するということは、人間の、つまりあらゆるめいめい一人ひとりの人の、実存の本質に属す」とハイデガーが言うときに、共存在のただなかに無気味な他者の影が取り憑いていることを彼は否認できるだろうか。

性をもっている」, さらに「これは感覚器官を通して起きる活動のことではない」, また「言葉のいかなる語も, 生理的な連関にもとづく自然事象であるのではない」と。そうすると, 「ロゴスヲモツ生物」である人間は, 感覚器官で把握可能な存在物, 自然の一事物を超えて了解する能力をもつものと定義されている。「話すことは自然に従う一事象ではない, シュンボロン *symbole* が生起するところに語は生起する, それは野獣 = 動物のそれではない」。「しっかり噛み合う合致 = 約定」は *sumbolon* とも言い換えられている。すなわち, シンボル, 割符・証明書・合図・前兆であり, 自然の事物・事象として現れることのない根源的なピュシスに呼応ないし照応するようなもの, 隠れること (クリプト) を愛するピュシスへと応答するものであり, それこそが動物と差異化された人間の固有性をなすものとされる。シンボル自体がこのように理解されるのなら, シンボルそのものが芸術作品のようなもの, あるいは芸術作品として理解されているのだろうか。(ちなみに, ギリシア語で *sumbolon* とは異邦人 (クセノス) 同士が互いを認知するための割符をも意味するが, ハイデガーにおいて異なる言語共同体同士の関係の考察は, ギリシア (語) - ドイツ (語) という排他的な親縁関係以外には行われぬ。精神分析における象徴, 象徴的なものとの関連にはここでは触れないでおく。)

続けてハイデガーはこう述べる。「われわれ人間の本質は始めから, 了解し了解可能性を形成するようにならされているのである。われわれ人間の本質がそのようであるからこそ, われわれ人間もまた声による音声表出を発出することがあり, その音声表出が意味を持つことができるのである。」そして, 「動物たちが自ら与える音声表出のどれも語ではない。これらは単なる音 (*ῥοῦρος* 単なる雑音, 意味を持たない言葉) なのである。それには意味 (*Bedeutung*) が欠けている。」存在と「合致する」ことのない単なる雑音, シンボルとは異質の雑音に留まる「動物」の音声, ハイデガーはこれを名指すのに, 声とは言わない。ただ単に, 「生理学的な状態に基づいての叫び声」, 音声表出にすぎないと述べる。いわゆるここには「精神的な」次元が欠如しているとされる。動物には精神が欠けている, またもや *Geist* が問題となる。さきほど論じたハイデガーの *geistig* と *geistlich* の使い分けを考慮するなら, 物質と対立的な精神を意味する *geistig* の使用をハイデガーは拒絶しておきながら, ここでは単に「生理学的な」動物にいわば精神性——意味や了解能力——を認めないと述べていないだろうか。

この問題系を別の著作を手がかりに見てみよう。ハイデガーの『芸術作品の根源』の「作品と真理」のなかの作品素材について述べた箇所である (平凡社版, 60-64頁)。「作品が作品素材——石, 木材, 青銅, 色彩, 言葉, 音——から産み出されるとき, 作品はそれらから制作されるとも言う。だが作品の作品であることは世界を開けて立てることに存する。奉献しつつ賛美しつつ祝祭的に立てることという意味である。」いいかえれば, 芸術作品は, 出現 (および退引・クリプト化) としての世界を「現前化」する。表象や再現前化と区別される「現前化」がここでは重要とされる。芸術作品によって初めて世界はその形象・形態を与えられ

る。先行するモデルを持たない根源的ミメシスであって、既に存在する何かの模倣・模像（表象，再現前化）ではない。そして有名な箇所が現れる。「神殿—作品は、一つの世界を開けて立てることによって、素材を消滅させず、むしろまず第一に、作品の世界という空け開いたもののなかに、素材を出現＝出来させるようにする。すなわち、岩（石）は担うことと安らうこととに至り、そのようにして初めて岩となる。金属は閃きと煌めきとに至り、色彩は光輝に至り、音は響くこととに至り、語は言うこととに至る。これらすべて（の素材）が出現＝出来するのは、作品が作品自体を、石の巨大さと重さのなかに、木材の堅牢さと撓め易さのなかに、青銅の硬さと光沢のなかに、色彩の光輝と黒ずみ（くすみ）とのなかに、音の響きのなかに、そして語の命名力のなかへと、立て返すからである。」すなわち、作品は素材の素材本質のなかへと作品自体を立て返すとされる。「作品が作品自体を立て返すところ、そして作品がそのように作品自体を立て返しながら出現＝出来させてこさせるものを、われわれは大地（Erde）と名づけた。大地は出来しつつ保蔵する。大地に向かってそして大地のなかへ歴史的な人間（geschichtliche Mensch）は居住（Wohnen）を基礎づける＝創基する。」「大地が空け開いて明け透かされたまま大地自身として出現するのは、ひとえに大地があらゆる開示を避けて後退する（退引する）、すなわち開示不可能なものとして守護され保存されるところだけである。」「作品は、作品それ自体を大地のなかへと立て返すことによって、大地をこちらへと立てることを成し遂げる。しかし大地の自己閉鎖は、画一的で硬直した、覆われたままに留まることではない。それはそれ自体を単純な諸様式と諸形態とにおける無尽蔵の充溢に至る。」「彫刻家は石を消費しない。画家は色彩を消費せず、むしろ色彩が初めて輝きへと至るといふ仕方で用いる。（中略）詩人も語を用いるが、しかし日常的に語ったり書いたりする者が言葉を消費せざるをえないのと同じ仕方で用いるのではない。むしろ、詩人は語が初めて真に語となり、語であり続けるという仕方で語を用いる。」

語、言葉に限っても、ハイデガーの前提をなす考え、すなわち、「語は言うことに（das Wort zum Sagen）至る」と「語の命名力（Nennkraft）」には注意が必要だ。前者は、Sagen（言うこと）の Sage（伝説、民族の神話）への秘かな横滑りとの関係で、後者は、ハイデガーに限らずベンヤミンにも見られる命名や名指しとしての言語理解の一例として。そして「日常的な」語の使用と詩人のそれとを截然と区別しようとする姿勢と、民族ないし民衆（ともに Volk）の神話として言語を捉える見方とのあいだの関係は複雑である。頽落した言語と詩的な言語の差異化には、先に挙げたベンヤミンのヘルダーリン理解——民衆の言語の使用者としての詩人——から見て問い直しを迫られる点がないのだろうか。¹⁴

¹⁴ 素材の露出の別の例として、カフカ「歌姫ヨゼフィーネ、あるいは二十日鼠族」を取り上げてみよう。ヨゼフィーネの（自称する）奇妙な無気味さに満ちた歌・音楽、それは本当は何なのか、それは鼠鳴きにすぎないのか、本当に歌なのかどうか、解答のない問いがこの物語を導く。鼠鳴きなら誰にでも

さて、さまざまな問題系が錯綜する箇所であるが、ハイデガーの言うように、作品は、作品素材の「大地的特徴」を隠蔽されたまま出現させる（開示不可能なもの開示）のであるとして、石にとってその素材性の本質が「大地」であるならば、音にとっての「大地」にあたるものは何なのだろうか。

A) もし音が作品によって「響きに至る」のならば、それは「沈黙」だろうか。例えば、存在からの人間への呼びかけ（Zuspruch）に対して傾聴する人間からの応答（Entsprechen）と同じように、「沈黙」や「静寂」からの呼びかけへの応答としての音があるのだろうか。沈黙からの呼びかけに対して、人間（芸術）が、沈黙を明るみに引き出しつつ同時に沈黙へと退引するものとしての音楽を作り出す、響かせるというのだろうか。

B) 何かのための道具として消費されない音——いかなる模像・イメージでもない音——を、その純粋な響きのなかに立て返すことが問題なのだろうか。音自体が、出現しない大地（Sein）からの（沈黙の）呼びかけであり、人間はそれに応答して音を響かせるのか。人間は大地の上であって死すべきものとして存在するがゆえに、動物とは違って、大地からの、天からの、神々からの（聴取しえない）呼びかけに応答する能力を持つ（können, pouvoir）。大地（自然）からの呼びかけが——動物の場合のように——感覚器官に受容される音ではない限りにおいて、動物と絶対的に区別された人間だけがその沈黙の「音・呼びかけ」を聴取しうる。音にとっての大地はやはり、響き以前のもの、響きとして聴覚的・感覚的に把握し得ないもの、ということになるだろう。結果として、ベートーヴェンの難聴の範例の論理と接続する。

動物の音声のように、何らかの有用性（パートナーを求める声はどうなるのか、また動物

できる、鼠鳴きはわが民族（二十日鼠族）の特性の一つである。ヨゼフィーネの歌は普通の鼠鳴きにすら足りない。だからといってヨゼフィーネの歌の芸術性が否定されるわけではない、その点において初めて、彼女の絶大な影響力が解明されなければならない。それは普通の鼠鳴きとは、その繊細さもしくは脆弱さによって多少の違いはあるが、彼女の目の前でそれを聞くと単なる鼠鳴きではない。誰でも普通にやっていることを、莊重に身構えてやること——一種の異化作用としての引用することだろうか——の特異さによって、普通の行為が普通ではなくなる。ここに芸術の真の本質が奇妙な仕方ですべて示されていると考えられる。普通のことを少しばかり下手に＝不器用にやることが重要なかもしれない。通常の器用さがある意味では不器用さ、不自然さに他ならないこと、テクネーの無気味さが一瞬姿を現したかのような微細な出来事がそこには窺えないだろうか。ただし、すぐに思いつきそうだが、ここでのわが民族を「ユダヤ人」に、わが民族の普通の鼠鳴きを「ドイツ語」に置き換えた誘惑に駆られるが、別の民族の存在を想定する手前で、わが民族が「ドイツ語を話すドイツ人」であっても根本的な問題提起は少しも色褪せることはあるまい。むしろ、ドイツ語を母語とする者にとってのドイツ語の無気味さのほうが、より過激に思考を挑発するのではないだろうか。すなわち、ちょっとばかり不器用に「ドイツ語」を話すことによって、「自然な日常的な言語」が「無気味な非日常的な言語」へと転換させられるのではないのだろうか。友人ペーレンドルフ宛てのヘルダーリンの書簡に記された、「固有なもの（母語）の自由な駆使ほど困難なことはない」という言葉には、汲み尽くせないほどの重みがあるだろう。

における性ゲシュレヒトはどうか)に限定されたものではない音が、人間にとっての音楽ということになるのか。あるいは真正な意味での詩ということになるのか。

(二箇所から関連する部分を抜き出しておくと、1)『言葉についての対話』でハイデガーはこう語る、「カリス (χάρις, *kharis* 優美さ, 優しさ, 恩恵)は常にカリスを産み出す」(ソフォクレス),そしてギリシア語「産み出す」*tiktein*はドイツ語の*dichten* (その古形は*tihton*)と語源を共にすると。2)論文「建てる, 住む, 思考する」にも,ギリシア語の*tikto*「産み出す」について,その語根*tec*からテクネー *technè*が派生するとハイデガーが書いている。)

6. 音楽と存在をめぐる思考

最後に,人間にとっての音,音楽,さらにはヴァーグナーについてのハイデガーの理解の仕方について考えてみよう。「われわれは耳という聴覚器官で聞くのではない。われわれが聞くのである。聴覚器官は聞くための必要条件ではあるが,十分条件ではない」とハイデガーは『根拠律』(1955-1956)で述べている。この箇所について,ジャック・デリダも『友愛のポリティクス』(1994)で引用し,「人間の耳がその力を失っても,ベートーヴェンの例が示すように,以前よりより多くのものを,またより偉大なものを聞く妨げにはならなかった」とハイデガーの考えへの問い直しを提起している。単なる感覚器官を超えた人間の「耳」,いわば「精神的」なものを感受しうる特殊な感覚器官,こうした議論をめぐる発言は,動物と人間の差異化という観点から見ると,哲学の始まりから,ということは西洋の始まりから,ほぼ一貫して繰り返されるものであるが,ここでは同時代の思想家の言葉をいくつか参照してみよう。

まず,アドルノの言葉に耳を傾けよう。彼は『ベートーヴェン』(1993, 127頁, 262頁)において,ベートーヴェンとカントの類似性に言及している。要約すると,次のようになる。

1) カントの倫理学で疑わしいのは「尊厳 (*Würde*)」である。これは人間だけに自律性を認め,自己決定の能力を付与する。その結果,人間は自然を,動物を支配することができる (*können*, *pouvoir*, 能力=権力をもつ)。これは人間にのみ主権性=至高性 (*souveraineté*) が認められるという考えに連なる。人間を動物と決定的に分かつことを「尊厳」は可能にするのだが,人間が動物との区別を絶対化するのには,ファシスト(ドイツ人)がユダヤ人を区別するのと同じである。動物には,そしてユダヤ人には,いかなる救いの可能性も否定する,という考えに行き着くことは避け難いとアドルノは述べる。カントの尊厳をめぐる思考がもつこの点に対して,「ベートーヴェンがもつ曖昧な特徴は,正確にこの点と関連している」,こうアドルノは結論づける。

2) アドルノは,ホフマンスタールのベートーヴェン評も引用する。ベートーヴェンは「言葉

を超える言葉の創造者」であり、この彼の「言葉を超える言葉」は「響きや音を超えている」、「それは言葉では言い表せないものである」、そして「その人は神の前に立っている」。すなわち、ベートーヴェンの音楽が創造する「言葉」については、「ここに一つの言葉があるが、それは言語がもつ冒された言葉ではない」とホフマンスタールは語っている。

音を超える音楽は言葉を超える言葉と言い換えられる。ここにも、感覚を超える何かを感覚する能力の人間——ベートーヴェンという人間、あるいは、ベートーヴェンが範例をなす人間——への付与が確認されよう。あるいはさらに、他の諸芸術を超えるものとしての音楽、まさしくイメージ化不可能な超越性を表象しようようなものとして音楽が表象されている。

ホフマンスタールの引用のあと、アドルノはこう述べる、「ベンヤミンは、事物がもつ沈黙の言葉が、それより高度で、その言葉に類似した言葉へと翻訳されたものが、絵画や彫刻ではないかと想定している」とし、「音楽については、純粋な音として名を救うのが音楽であると想定されるかもしれない。ただしその代償として、事物から分離することを余儀なくされる。祈りとの関係」と最後は名詞句のまま締め括られている。「純粋な音として名を救うのが音楽」であって、ただし、名は事物から分離されることが条件というのならば、そこでは、単純に音楽は救済の特権的な道具として理解されてはいないことになる。救済であることの不可能性、救済への絶望的な希望、音楽はぎりぎりそうした使命を担う。ベンヤミンの言う、「自然は声を奪われている」状態にあり、事物の発する「沈黙の言葉」ないし「純粋な言葉」を約束する限りで音楽には使命が課され、そして他の諸芸術も同じ使命を帯びる。約束である限りでの約束こそが、芸術をぎりぎり、約束として、成立させると考えられよう。

引き続き段落でアドルノはこう言う、「音楽の独自な本質は」「イメージ（似像・模造）ではなく、他の現実のためのものはない。「偶像となることは禁止されているものではないが、しかし、宥めという儀式として魔術的であるもの。要するに神話学という峠に立つもの、つまり非神話化すると同時に神話でもあるものなのだ。」「神話学という峠に立つもの」、同時に非神話化であり神話化であるような音楽。アドルノはこの箇所につけた注で、ベートーヴェンを「神話からの解放と神話との和解」を示すものと捉えている。非神話化ないし脱神話化と再神話化ないし再魔術化の結節点、分岐点としての両義的なベートーヴェン。アドルノにとって、非神話化は再神話化への移行の通過点にすぎないのか、それとも、あらかじめ再神話化を中断させるものと捉えられているのか。

「内的な構成において、音楽はキリスト教と同一である」、さらに「こう言えるだろう、ただキリスト教がこの世に存在する限りにおいてのみ、音楽は存在する、また音楽のすべての力は、キリスト教の力と結びついている」とアドルノは言う。しかし、「イメージを欠く芸術（音楽）は（中略）献身的な懇願としての祈りがもつ、純粋な言葉に他ならない」とも述べる。だが結局のところ、「ベートーヴェンの音楽はブルジョワ階級の世界内的祈りであり、キリス

ト教典礼音楽を世俗化したもの」であるとされる。偶像崇拜の禁止でもある非表象的な芸術として、音楽は評価される一方で、その構成上キリスト教との関係、さらにはその世俗化と規定される。この論理をどのように考えるべきなのか。「キリスト教的な」音楽、ないしキリスト教としての音楽への問い直しは、先に挙げたヘーゲルの主張と併せて考える必要がある。すなわち、世俗化が、既定の宗教——神話的？——であるキリスト教からの離脱であるならば、脱宗教化、脱神話化の営為であることによって、新たな神話化の可能性を指し示すとも考えられる。(もっとも、それが別の宗教への可能性なのか、宗教のなかの別なるものへの可能性なのかという問いが残るだろう。)あるいは、古い神話であってもそのなかに保持されている神聖さをキリスト教が秘めているのであれば、世俗化には新たな可能性は閉ざされていることになるのか。あるいはさらに、どのような宗教ないし神話にも、そのなかに取り込んで我有化することを拒むような何かが残る続ける、というような事態を考慮すべきだろうか。

ここで、ニーチェにおける音楽と言葉の関係についてもごく手短かに触れておこう。ニーチェの初期の思考では、音楽は熱狂性として捉えられ、言葉の起源とされる。『悲劇の誕生』(1872年)では、アポロ的なもの(個体化の原理、存在の仮象、造形芸術、形態・形式性を構成要素とし、後にソクラテス的合理性と同一視される)とディオニュソス的なもの(自然・大地、存在の母、高次の共同体、根源的一者、音楽、舞踏、神話を含む)が闘争関係にある。その後、『悲劇の誕生』再版時の「自己批判の試み」(1886年)では、初期の二元論が批判され、仮象・現象(表象)とその背後の自然(意志)の区別ではなく、「生は根源的な仮象、芸術、欺瞞、光学、パースペクティブ、誤謬にもとづく」とされ、他の諸芸術に対する音楽の優位は覆る。だがそのことは、たとえば言語芸術の音楽化を意味するのではないとすれば、音楽に対する見方の内的変化のもとで、言語の音楽への従属化からの解放がどのような展望を切り開くかが問われることになるが、その手がかりとしては、ニーチェが称賛するローマ的演劇性、すなわち、本質なき仮象性が挙げられるだろう。(ハイデガーが繰り返し引用するヘラクレイトスの言葉、「ピュシス(自然)は隠れることを好む」を、こうした根源的演劇性と関係づけることは不可能だろうか。)

次に、ハイデガーの『ニーチェ I』(創文社、87-90頁、127-128頁)におけるヴァーグナーとニーチェについての判断を見てみよう。

ハイデガーは、リヒャルト・ヴァーグナーの「総合芸術」の試みに関しては挫折という言葉を用いており、芸術が「単なる感情の沸騰や興奮の放埒な解放」とされていることにきっぱりと否定的態度をとる。ハイデガーが偏愛する表現である「偉大な芸術」や「偉大な様式

＝スタイル」が現在欠如しているのは、現代社会の「産業と技術と経済によって現存在が荒廃していく」からである。立て直しのためには、「現存在の偉大な目的設定」や「知と伝統の造形力」が不可欠とされる。「感情のうねりのうちへの高揚が、存在するものの真只中で根拠づけられ接合された立場のために欠けている空間 (Raum) を提供しなければならない。それを調達できるのは偉大な詩と思索のみである。」ヴァーグナーの総合芸術は、「偉大な芸術の反対物へと成り下がっていった」のであり、したがって、そうした使命を担うことはできない。この接合構造の創造のための空間が、前記のニーチェの言う演劇性——劇場・舞台とは言わないまでも、とはいえ、ハイデガーの演劇嫌いはよく知られているが——と関係するのかどうか。あるいは、隠れることと不可分のピュシスの出現という事柄を、演劇的なものへと関係づけることを、そもそも、ハイデガーが否認するのであれば、この事態の考察はより錯綜するのではないか。

ハイデガーにとっては、「現存在の根本接合構造 (Gefüge) は、混沌・野生性 (『ピュシス (自然)』, *deinon* 恐ソルベキモノ) と法則 (テクネー, 知としての技術) との最も極端な対立・対抗・闘争に対する等根源的な自由である。」いいかえれば、感情の陶醉への埋没から、また同時に、形式の硬直化への没入からも等しく自由であることが、偉大な様式を可能にする。「感情 (ディオニュソス的なもの) の無秩序な解放の制御と形態化をニーチェは求めた」。すなわち、ヴァーグナーにおける感情の横溢への節度なき溶解をハイデガーは批判するが、その際の非難の言葉は、「劇場 (Theater)」, 「舞台 (Szene)」, 「催眠術師」, 「夢遊病」などであり、やはり、演劇性へのハイデガーの懐疑的姿勢が鮮明に表れている。「ヴァーグナーは内的感情 (Brunst 発情, さかり, エロス) と本来の様式 (*eigentliche Stil*) を軽蔑した」が「ニーチェはその対決から豊かな可能性を期待した」。このような対決ないし闘争 (*Streit, Kampf, Auseinandersetzung*) を、ハイデガーはやはりヘラクレイトスの言葉である *Polemos* にその由来を求めるのであるが、それでも演劇性との截然たる分離が維持されているのであろうか。ピュシスの隠れながらの出現は演劇とは完全に無縁なのであろうか。演劇の忌避とソフォクレスへの一種の偏愛、この解決不可能な対決は、ハイデガーに固有の身振り、すなわち、古代ギリシアの特権化とそれでもやはり既にそのギリシアの内部で生じている頽落との奇妙な対立——いわば対立以前の対立——ともどこかで関係するのであろうか。

最後に、ヴァーグナー自身の芸術観、およびユダヤ人観について、レオン・ポリアコフ (『反ユダヤ主義の歴史Ⅲ』) と吉田寛 (『ヴァーグナーのドイツ』, 特に第8章) を参考に概観し問題提起を行いながら締め括ることにする。

まず、ヴァーグナーのベートーヴェン評価には典型的な表現が目立つ。たとえば、自分の使命は、音楽 (女性) の内的有機体に対して詩・劇 (男性) が行う分婉行為になぞらえられ

ている。「音楽は女である」のだが、イタリア・オペラは「娼婦」であり、フランス・オペラは「浮気女」、それを盲目的に模倣するドイツ・オペラは偽善に染まった「かまとと（上品ぶった女）」にすぎない、とヴァーグナーは言う。悪風に感化され墮落したドイツ・オペラを「真の女＝音楽」として受胎させることこそ、自分の使命であると断言する。

他方で、ユダヤ人についてヴァーグナーは、「ユダヤ人は墓以外に救いの場所を見出せない」、「ユダヤ人の解放とは亡びゆくことである」、「ユダヤ人であるマイヤーベアは（…）母語をもっていなかった」といった表現を繰り返す。言語に関しても、母語をもつがゆえに真正であるドイツ人であると考えたヴァーグナーにとって、「ユダヤ人がドイツ語で話すことはすべて嘘っぱちである」、「ユダヤ人が言語や芸術の分野でできることは創造ではなく単なる口真似・模倣にすぎない」という帰結は当然のこととされる。類似した発言は他の思想家や芸術家にも数えきれないほど確認される。その広がりや根深さを測るには、かつてヴァーグナーが、社会主義思想や共和政への共感に駆り立てられ、1849年のドレスデン革命に参加し挫折を経験したあとに、結局、民衆の側に立った立場から民族の側へと、極端からもうひとつの極端へと一種の横滑りをVolkのなかで行ったことを考慮する必要があるだろう。

ヴァーグナーのベートーヴェン論（1870年）にも簡単に触れておく。ここでは、音楽は崇高（Erhabenheit, sublime）として規定され、ドイツ性の本質は崇高性にあると主張される。もちろん、そこにはショーペンハウアー（『意志と表象としての世界』）の影響が見られる。たとえば、「音楽は他の諸芸術、文学や造形芸術とはまったく異なった本質を持つ」、「音楽は普遍的言語（eine ganz allgemeine Sprache）であって、世界に存在する何かの模造ではない」。ここには模倣不可能性としての音楽と、その陰画である模倣性としてのユダヤ性との対立関係が見られる。「音楽は世界の意志そのものの直接的な客観化である」、そして、「詩人の言語と造形芸術家の形や色は、その民族と国土の本性＝自然（Natur seines Landes und seines Volkes）を表現するが、音楽芸術は全人類に等しく属する」。だがそれは「音楽が詩や造形芸術よりも、その精神的内包＝内容（Gehalt）によって国民性＝民族性と最深部でつながっている」からであるとされる。

しかし、この論理はどれだけ解きほぐし難しい思考すべき問いを提起しているのだろうか。いったい世界精神であるような民族精神とは何を言おうとするのか。音楽以外の他の諸芸術は民族性の刻印を受けているのに対して、音楽は、民族的・国民的でありながら人類に共通する普遍性をもつという考えはどういうことなのか。しかも、その普遍性の「表象」においてドイツ音楽は比類のない、唯一の範例であるとは、いったいどういうことなのか。

結局、他の諸芸術は世界を概念・認識による仲介を経て表示するが、音楽は世界の本質ないし意志の直接的表示であり、個人的意志と普遍的意志の一体化をもたらすとされる。少な

くとも二つの点について、繰り返しになるが抑えておく必要がある。第一に、唯一崇高な芸術である音楽という主張と、そこに含まれる、それでもなお「崇高な」芸術である音楽が表象、しかも適切な（適合的な）表象であるという主張。そして第二に、ドイツ音楽の普遍性という主張。この二つの主張はけっして別々のものではない。普遍性と単独性・固有性という対立、ここにもニーチェの初期の図式、ディオニュソス的なものとアポロ的なものの対立や、ショーペンハウアーの意志と表象の対立が反響し、ひいてはアリストテレスのヒュレ（材料、物質）とモルフェ（形）の対立にも重なり合うものが見られるだろう。

したがって、世界精神をドイツ精神が、直接的な表現芸術である音楽を介して、直接的に、代表＝表象＝表現する、といった主張が含意する無気味な論理を単に非論理的なものとして遠ざけるだけではすまないだろう。直接性を媒介する（？）ことができる音楽、しかもドイツ音楽だけがそれに見合うような音楽とはどういうことなのか。ドイツに限らず、なんらかの民族性の肯定ないし主張が見られる場合には、そこにはやはり、普遍性への主張、普遍性を代表＝表象する能力ないし権利を備えている余地が残ってはいないのか。しかも、その普遍性の主張が、ドイツ民族以外の他の民族性との共通性にもとづくという発想に従うのではなく、あくまでも、19世紀初頭のドイツの哲学者たちが一致して述べたように、民族的固有性の代替不可能性の代表的範例がドイツである、という主張にもとづくのであったら、上記の対立を単なる対立としてではなく、まったく別の仕方で問い直さねばならないだろう。

要するに、美は視覚的・造形的であり、主客の分離を引き起こす、したがって、非ドイツ的であって、ラテン系譜に連なるフランス的なものである。それに対して、崇高は聴覚的・音楽的であり、主客の一体化を生じさせる、これこそドイツ的なものであり、その限りにおいて、ドイツ民族は人類を——直接的に、あるいは音楽を介して——代表＝表象するという仮説が見られるだろう。

さらに、以上の無気味な論理に連なるものとして、ベートーヴェンの難聴についてのヴァーグナーの見解を付加しておく。ローマ的・ラテン的・カトリック的に汚染されたオーストリアの首都ウィーン、その言語は「不純なドイツ語」と化し、その文化は「軽薄で退廃的」であり、そのウィーンのなかで純粋なゲルマン性とドイツ・プロテスタント主義を死守したのがベートーヴェンであるとされる。難聴後のベートーヴェンは同じくドイツ・プロテスタント精神の旗手バッハの作品を聖書として、「耳ではなく眼で読むことで、そこにドイツ精神の眼だけが見うるもの、ドイツ精神の耳だけが聴きうるものを見出した」、そうヴァーグナーは述べる。耳、感覚的なものに留まる耳ではなく、眼でバッハを聖書として読むこと、それはいいかえれば、「精神の耳」だけが聴きうるものを聞くこと、しかも「ドイツ精神の耳」だけが聴きうるものを聞くこと。これらの用語の一つひとつが慎重な吟味を要請することはまちがいない。

聴覚を超えた聴取とは、いったい何を言おうとするのか。「ドイツ精神の眼だけが見うるもの」とは、精神はドイツにだけ許される能力であって、ドイツ的でない精神など存在しえないという意味なのか。確かに、宗教ないし宗派的に言えば、非ラテン語文化圏で生まれたプロテスタント教会ではそれまでそれに付随していた諸芸術の排除が見られ、特にルター派に比べてカルヴァン派ではさらに厳格な排除が行われたが、ただし、音楽は例外であった。その理由として、音楽は非表象的・非具象的、偶像崇拜の禁止に適合するから、と考えればいいのだろうか。またそこには、ギリシアにおける芸術をピュシスの根源的表象（ミメーシス）ととらえ、ドイツ民族を現代のギリシア人と同一視する考えが確認される。

ハイデガーの問題系と、ヴァーグナーと表象の問題を関係づけるなら、ヴァーグナーがギリシア的な「根源的」意味でのピュシスのミメーシスとして音楽を理解しているのかどうか、ハイデガーにとって判断材料となりそうなのは、ミメーシスの特権的な場である言語に対して音楽が対等の関係にあるのかどうか、また、ただそれ自体模倣という意味での表象とは異なる芸術であるということ、音楽が表象しえないピュシスを出現させる——表象することなく表象する——特権的な芸術であると考えられるのかどうか、という問いの形をとると思われる。しかしながら、ヴァーグナーが音楽の覇権のもとに統合しようとした民族的な英雄神話が、ミメーシスの本来のあり方——とりわけ「ギリシア的な」意味でのミメーシスとしての言語——を損なってしまっていないのかどうか、ということ、またハイデガーの側からの、根源的表象とも言えるミメーシスが、英雄神話以前の、ある意味での根源的な「英雄的」神話——英雄は不在であるものの、それでもなおミュトスとしての言語、「語る」ということ自体が孕んでいる「英雄性」——でもある可能性を考慮に入れるなら、この判断は決して簡単にくださせるものではないだろう。

いいかえれば、音楽を中心的ないし指導者的位置に置きつつ他の諸芸術を音楽のもとに統合する構想が意味するのは、音楽こそが、ヴァーグナーから見れば劣位にある他の諸芸術、「物質主義的」にすぎない諸芸術を「精神化」しうるものとして、また——この言葉の意味を十分に考えるならば単純化して使用することには最大限の注意を要する語で言うなら——「崇高」になしうるものとして特権化されていると言える。物質的なものとしては表象不可能なものを、「民族」の「精神」ないし「魂」であるような「崇高な」ものを、真正な「適合的な」仕方で表象しうるのは唯一音楽であるというこのヴァーグナーの思考が含意する危険性をどれだけ過大に評価してもしすぎることはないだろう。

とはいえ、精神文化の（唯一の）範例であるドイツvs物質文明や形式主義の悪しき範例であるフランス、その特徴である精神を殺す規則に縛られた古典主義とその作為性というヴァーグナーの固執する対立図式に従えば、「墮落したヨーロッパ民族の精神を救済するの

がドイツ精神」であって、フランスは形式と精神の硬直化した二元性に囚われているがゆえに、革命を起こさざるをえなかったのであり、他方、ドイツは形式を内面から改革しうる（Reformation宗教改革）ことを実証済みなのである。ベートーヴェンの成したことは古典的規範の内側からの改革であったのだ。フランス的な流行風俗（Modetracht）は外面的形式の極致であり、ドイツ精神とはまったく相容れない。Mode = Moderne 流行 = 近代的なものの超克はドイツ精神にかかっている、つまりは、ドイツ人およびドイツ人を通して全人類は、ドイツ精神によって初めて救済可能なのだ。悪しき近代であるモード = モデルネの実例として、パリ、フランス、ユダヤが等値される。Künstlich（人工的、作為的）から künstlerisch（芸術的）を分離し浄化しなければならない、ヴァーグナーの基本姿勢はこう要約できるだろう。

要約するなら、「フランス的」物質文明から全人類を解放・救済するのが「ドイツ」音楽の精神でありその使命である。「新たな宗教をもたらすドイツ精神」, 「諸民族に幸福をもたらすドイツ精神」, そうした「ドイツ精神は自らの民族を導く = 指導する（führen, Führer）べきである」という主張は、けっして例外的なものではなく、その表現にニュアンスの違いはあれ、近代、現代におけるドイツの思想家や芸術家に共通して認められる。「新たな宗教」, 「新たな神話」は、テクネーのいわゆる否定的側面、技術的側面からの「救済」への希望ないし約束、祈りを示唆する限りにおいて、一定の力をもつのではあろうが、否定的な技術であるテクネーから肯定的な芸術であるテクネーを分離し浄化することで救済への道が開かれると考える限りは、換言すれば、非適合性を「本質」とするテクネーをもとに適合性へと回帰しうる、あるいは適合性を回復しうると考える限りは、さらにはギリシア人をそうした能力を持つ民族として想定し、それに同一化する限りは、逆に、いかなる道も閉ざされていると考えるべきではないだろうか。危険と救済との分離不可能性こそが思考すべきものを与えてくれるだろう。

（成蹊大学経済学部教授）

参考文献

- 秋富克哉（2005）『芸術と技術 ハイデッガーの問い』, 創文社。
- アドルノ『ベートーヴェン 音楽の哲学』, 大久保健治訳, 作品社, 1997年。
- アリストテレス『自然学』, 出隆, 岩崎允胤訳, アリストテレス全集3, 岩波書店, 1968年。
- ヴァルター・ベンヤミン『ゲーテの『親和力』について』, 高木久雄訳, ヴァルター・ベンヤミン著作集5, 晶文社, 1972年。
- 『歴史哲学テーゼ』, 野村修訳, ヴァルター・ベンヤミン著作集1, 晶文社, 1969年。
- カフカ「歌姫ヨゼフィーネ, あるいは二十日鼠族」, 浅井健二郎訳, 『カフカ・セレクションⅢ』, ちくま文庫, 2008年。

- ジャック・デリダ (1990) 『シボレート』, 飯吉光夫, 小林康夫, 守中高明訳, 岩波書店, 1990年。
- (1994) 『友愛のポリティクス』, 鶴飼, 大西, 松葉訳, みすず書房, 2003年。
- (2003) 『雄羊』, 林好雄訳, ちくま学芸文庫, 2006年。
- ソフォクレス 『アンティゴネー』, 柳沼重剛訳, ギリシア悲劇全集3, 岩波書店, 1990年。
- ニコラ・アブラハム, マリア・トローク (1978) 『表皮と核』, 邦訳, 松籟社, 2014年。
- ハイデガー (1929 / 30) 『形而上学の根本諸概念』, 河原栄峰, セヴェリン・ミュラー訳, ハイデガー全集, 第29 / 30巻, 創文社, 1998年。
- (1935) 『芸術作品の根源』 (1935年), 茅野良男, ハンス・ブロッカルト訳, 『杣径』所収, ハイデガー全集, 第5巻, 創文社, 1988年。および, 関口浩訳, 平凡社, 2002年。
- (1936-1946) 『ニーチェ I』, 園増治之, セヴェリン・ミュラー訳, ハイデガー全集, 第6-I巻, 創文社, 2000年。
- (1938) 『世界像の時代』, 茅野良男, ハンス・ブロッカルト訳, 『杣径』所収, ハイデガー全集, 第5巻, 創文社, 1988年。
- (1951) 「建てる, 住む, 思考する」, 『講演と論文』所収, 邦訳, 『ハイデガー 生誕一二〇年 危機の時代の思索者』, 河出書房新社, 2009年。
- (1952) 「詩のなかの言葉」, 三木正之訳, 『詩と言葉』所収, 理想社, 1963年。
- (1974) 「芸術と空間」, 東専一郎, 柴田豊彦, ハルムート・ブフナー訳, 『思惟の経験から』所収, ハイデガー全集, 第13巻, 創文社, 1994年。
- (1974) 「聖なる名の欠在」, 東専一郎, 柴田豊彦, ハルムート・ブフナー訳, 『思惟の経験から』所収, ハイデガー全集, 第13巻, 創文社, 1994年。
- パウル・ツェラン 「子午線」, 『パウル・ツェラン詩論集』所収, 飯吉光夫訳, 静地社, 1986年。
- 『誰でもないものの薔薇』, 飯吉光夫訳, 静地社, 1990年。
- 『パウル・ツェラン全詩集 I, II, III』, 中村朝子訳, 青土社, 1992年。
- フィリップ・ラクー＝ラバルト (1991) 『虚構の音楽』, 谷口博史訳, 未来社, 1996年。
- フロイト 『人間モーセと一神教』, 高橋義孝他訳, フロイト著作集, 第十一巻, 人文書院, 1984年。
- ヘルダーリン 『ヘルダーリン全集4』, 手塚富雄他訳, 河出書房新社, 1969年。
- 吉田寛 (2009) 『ヴァーグナーのドイツ』, 青弓社。
- レオン・ポリアコフ (1968) 『反ユダヤ主義の歴史Ⅲ』, 菅野賢治訳, 筑摩書房, 2005年。
- W.ハフトマン (1957) 『パウル・クレー 造形思考への道』, 西田秀穂, 元木幸一訳, 美術館出版社, 1982年。
- Heidegger Studies*, Vol.9., Duncker & Humbolt, Berlin, 1993.
- Jacques Derrida (1996), 《Foi et savoir》, *La religion*, Ed.Seuil et Laterza
- Philippe Lacoue-Labarthe (2015), *Pour n'en pas finir*, Christian Bourgois Editeur