

猫、眼差し、そして死

ダリン・テネフ

(訳 = 南谷奉良)

1

この論考で私はあなた方——この私を、この大学に、そしてこのセミナーへと迎えてくれたあなた方——とともに、多種多様な猫たちに私たちのまなざしを向けてみたいとおもう。この「盲導猫」となってくれるのが、デリダの『動物を追う、ゆえに私は（動物で）ある』〔訳者注：以下、『動物を追う』と省略する〕の猫である¹。私は彼女の痕跡を追うことで、猫の本質ではなく、猫にまつわる伝統と言説ディスコースのなかでとある輪郭を成すような、猫の単独性を追求してみたい。そうした言説の網羅的な系譜を提示することが目的なのではなく²、デリダの著作に姿を現わす猫を、猫とまなざし、そして死が結ぶ関係を、その伝統と言説が固有な姿で浮かび上がらせるさまを示してみたい。

このような企ての関心の一つには、デリダ自身の他者と「単独的なもの」の理解を顧慮しながら、彼のテキストに登場する猫の「単独性」を考えることがある。デリダの『動物を追う、ゆえに私は（動物で）ある』の公刊後には同書についての膨大な量の批評が書かれ、そのフランスの哲学者が描く、猫と居合わせる場面が繰り返され論じられてきた。現実起こった、しかし想像的でもあるこの場面は、今で

¹ Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris: Galilée, 2006. 本稿では、以下原著フランス語版を *L'Animal...* と表記し、英語版には Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills, New York: Fordham University Press, 2008 を、日本語版には『動物を追う、ゆえに私は（動物で）ある』鶴飼哲訳、筑摩書房、2014 年を参照し、引用の際には頁数をフランス語／英語／日本語の順に斜線とともに記載する。

² おそらく猫にまつわる網羅的な系譜学研究を行った最初の試みには、早くも 1920 年代初期に執筆された Carl van Vechten, *The Tiger in the House*, New York: Alfred A. Knopf, 1968 (1920). があつた。有益な本ではあるが、かなりナイーブな筆致で書かれている点は否めない。とはいえ猫に関する研究書としては重要な礎石となる著作である。

はかなり有名なエピソードとなった。ある朝のデリダの家の浴室での出来事だ。デリダの猫——牝の猫——が「彼女の朝食をねだって」、浴室にいる彼のあとを追ってくる、そこで彼女はデリダが裸であるのを見て、「浴室から出ていかせてくれと要求」したのだという〔*L'Animal...*, p. 30-31 ; *The Animal...*, p. 13 ; 『動物を追う』34頁。以下仏語版、英訳版、日本語版の順に、引用頁数を斜線で順に記す〕。猫に裸であることを見られ、その哲学者は恥ずかしさを感じるが、それは彼がちょうど裸の状態を猫に見られたから恥ずかしく感じたということではない。彼自身が恥ずかしさを感じたために、恥じていること自体に恥ずかしさを覚えたためである。この奇妙な恥の経験は、デリダが呼ぶところの「恥の反射」〔『動物を追う』18頁〕を生み出す。デリダはその猫が本物の猫であることを強調し、どのような意味で「本物の猫」と言っているのかを明確にしようとする——「裸の私を見つめているのは『実在の猫である』と私が言うのは、その代替不可能な独異性〔singularity〕を刻印するためである〔*c'est pour marquer son irremplaçable singularité.*】〔*L'Animal...*, 26/9/27〕。

ここで特筆すべきは、デリダが彼の猫との現実的／想像的な場面を提示している〔フランスの〕スリジィ＝ラ＝サルでの研究集会に先駆けて、『死を与える』（一九九〇年）の時点で、すでに猫と単独性を結びつけていることだ——「さまざまな単独者に、つまりあの人やこの人ではなく、まさしくこの人やあの人に、ある男性もしくはある女性に、この私を結びつけているものはいつまでも正当化されることはない。[… 中略 …] あなたが幾年にもわたって毎朝エサをあげて養っている猫のために、刻々と世界中の他の猫たちが餓え死にしていることをいったいどのようにして正当化できるだろうか³」〔鵜飼訳を参考に、一部変更を加えた〕。猫を用いた例証は驚くべきものでもないが、『動物を追う』を読んだ後には、上記の引用はあらためて異彩を放って見えてくる。『死を与える』に後続する『動物を追う』が明らかにするのは、上記の引用部中にある「あなた」もまた、自伝的な「私」として解釈できるということだ。そのときデリダはまるで、私が話しているのは、私と私の猫についてである、とでも言うかのようである。だとすれば私たちは、『死を与える』に描かれている、彼が猫にエサをあげている朝の場面は、『動物を追う』で描かれ

³ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris: Galilée, 1999, p. 101; Derrida, *The Gift of Death*, trans. David Wills, Chicago: U of Chicago Press, 1995, p. 71. 1990年に初めて一般に公開されたこのテクストにおいて、すでに猫が登場している。Jacques Derrida, “Donner la mort”, In: *L’Ethique du don*. Colloque de Royaumont décembre, Paris: Métailié-Transition, 1992, p. 70. を参照。

た朝の浴室の場面のあとに起こったと推測してもよいのかもしれない。後者の場面でデリダは、この単独的な猫によって、代替不可能な単独性によって刻印される——比喩的な猫ではなく——実在する猫によって、自分の裸を見られたのである。

とはいえ、単独性としての猫を考えることには、それとして固有な困難な問題が伴う。私たちが、この具体的な、単独的な猫に注意を向けることは、たとえば他者性〔otherness〕やまったき他者〔the wholly other〕といった一般概念の図式を拒否してしまうことにつながるからだ。

しかし一方では、他性〔alterity〕や他者性〔otherness〕、他者〔the other〕といった、現在では普及しすぎた概念には還元できない単独性を考えることこそ、デリダが『動物を追う』で着手しようとした問題の一つである。実際、デリダが「彼らが『動物』と、そして例えば『猫』と呼ぶ、まったき他なるもの」〔*plus autre que tout autre*〕と述べる時（*L'Animal...*, 29/11/31）、それはある種、デリダが自身に向けた批判となつてはいないだろうか。あるいは、きわめて安易に他者性の概念を使用し、まるでその他者が形而上学と西洋的思考のあらゆる問題への普遍的解答であるかのように振る舞う解釈者たちに対する批判となつてはいないだろうか。実際、デリダの著作にあるフレーズを中身のないまま、無批判なかたちで反芻することを望まない読者にとって、単独性と他者の関係を再概念化することは、真剣に問われるべき課題なのである。「他者」という語を使っていないテキストは存在するだろうか。後期デリダに、そのようなテキストがあるのだろうか。もし「他なるもの」の単独性を、一般概念に還元しないのであれば、そのとき一般的「他者」はどうなるのだろうか。しかし後期デリダの著作となると、他者性を個々の具体的な他者へと、そのつど単独的な他者へと分解していく——脱構築というべきだろうか？——傾向があるように見えるのだ。

しかし着目すべきは、デリダが単独的なこの他者やあの他者について語るときには——それが子供や猫であろうと、あるいは幽霊であろうと——そのたびごとに自伝的な瞬間が存在するということだ。それは『動物を追う』の猫の事例において明白である。デリダは（事実、一匹以上の）猫を飼っていた⁴。但し自伝〔autobiography〕といっても、それはデリダ流の語法で理解する必要がある。すなわち、単なる個性〔individuality〕や個の自己性〔ipseity〕の彼方にあつて、自〔auto〕のなかに刻印さ

⁴ 「リ＝ゾランジスの墓地園内には、生前彼が飼っていた猫すべての墓がある」（Benoît Peeters, *Derrida*, Paris: Flammarion, 2010, p. 518）

れつつも、自を構成している他者や単独性が混成してある、という意味での自伝である。デリダは「私」の存在に先行する「私」のなかの「他者」について語っているのだが、私がここで強調したいのは、常に一つ以上の他者が、一つ以上の単独性が存在し、それらが相関的に関係しているということだ。本稿ではこうした相関的に関係する形象〔figure〕を「共形象」〔configuration〕と呼んでみたい。さまざまな共形象が、「自伝」の「自」を形成するなかで、それと同時に哲学的思索が開始されるのだ。いかなる哲学も自伝的であることを免れ得ない。ある共形象の痕跡を再＝追跡することは、単に自伝的事実のなかに答えを見いだすというよりは、概念上の考古学的実践が何よりも必要となる。この論考においては「なぜ猫なのか？」について私は答えを差し控えるし、そのように問うこともしない。ただその共形象とは何か、デリダとともにある猫の自伝的な共形象とはどのようなものなのかについて問いを立ててみたいとおもう。

共形象は自伝的だが——あるいは、それゆえにこそ——絶えず他の著作や、異なる伝統を参照しながら、さまざまな言説によって重層決定されている。その一つとして、猫にまつわる言説がある。『動物を追う』の冒頭で、デリダはその言説（あるいは「これら」というべきか。なぜなら常に一つ以上の言説があるのだから）に明確なかたちで言及している。この言説のなかで猫たちは、寓意や隠喩、換喩として使用されるばかりか、野生の動物と飼いなされた動物の境界という厄介な分割線を指示する手段として、あるいはペットや神聖な存在の具象例として用立てられることもある。またこれらに加え、「猫の目を通して見る」という試みにおいて利用されることもある。

本稿ではこの共形象のなかでも、私にとって決定的に重要な役割を果たしていると思われる要素のうちから三つ、すなわち「猫」と「まなざし」、そして「死」をとりあげよう。この三つが含意するところの、単独的な共形象の一部をなしている哲学的陳述を再＝構築してみたい。

猫とまなざし、そして死を選びとる理由は何か。実は猫とまなざし、死の共形象は、ぼやけた輪郭ではあるものの、すでにデリダの著作のかなり初期にその姿を現わしている。一九七四年に出版された『弔鐘』⁵のまさしく冒頭部、リトレ辞書からの引用において、猫とまなざし、そして死がすでに相関的な関係を結んでいるので

⁵ Jacques Derrida, *Glas*, Paris: Galilée, 1974 ; English translation: Jacques Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavey, Jr., Richard Rand, Chicago: Chicago University Press, 1986.

ある。デリダがリトレ辞書から共形象を取り出す一節を引用すれば、英訳版では以下のようにになっている。

Catafalque (名詞) 棺や死者を模した像を置くために、敬意を表わして教会の中央に設置された台。[...] 〈語源〉イタリア語 *catafalco* ; 俗ラテン語 *catafaltus*, *catafaldus*, *cadafalle*, *cadapallus*, *cadaphallus*, *chafallus*. デュ・カンジュ [17世紀フランスの歴史家、文献学者、辞書編纂者] によれば、*cata* は、俗ラテン語の *catus*、動物にちなんで「猫」と呼ばれる戦闘用兵器に由来する。またディエツによれば、*cater* (見ること、注視すること) から派生する。もっとも [du *reste*], *catus* (猫) と *cater* (注視すること) は同じ語根を共有しているので、これら二つの語源は一致する。残る *falco* については、俗ラテン語の諸異型に *p* が現われてることからして、ドイツ語の *balk* (*balcon* を参照) でしかありえない。*catafalque* は、絞首台 (*scaffold*) と同じ語である (*échafaud* を参照)⁶。

もちろんこれはただの引用であり、デリダ自身が書いたものではないと言うこともできるだろう。しかし『弔鐘』が用いる論理は、そのような主張を跳ね除けてしまう。デリダがリトレ辞書中のこの項目を引用するに至った理由、そして彼のテキスト上では、ある部分を括弧にいれ、ある部分はそのままにしている (例えば猫 (*catus*) と見つめること (*cater*) に共通する語根にデリダは触れている) 理由を考えれば、この引用を無視することはできなくなるだろう。

このように「死」と関係する「まなざし」と「猫」がある。語源的には、猫とまなざしは同一のことであり、これこそが死者の身体を横たえる棺台のまさしく土台となる。この台の上で死者は見つめられ、おそらくは名誉を授かることになる。まるで猫に見つめられているかのように。すでにここで、死者の体の問題と、それになされるべき処置が、適切な処置方法が暗黙に示されている。〔この台に置かれている間〕死体は地中に埋葬するか、火葬して灰にすべきかは、未決のままになっている。死者は高い場所へと、地上よりも高いところにある台の上で宙吊りにされ、その様子はまるで、二度目の死を待つかのような。幻想的な場面が読者の前には開けつつあり、ある幻想がすでにその効力を放ちはじめている。〔死者に向ける〕まなざし (注視すること) は麻痺する。まるで、それ自身の限界の先を見ようとする

⁶ *Ibid.*, p. 8*bi* for the French, p. 2*bi* for the English edition.

かのように。死者の顔に浮かぶ死を見つめ、死と相見えようとでもいうかのように。二重になった、幻想上の注視する視線が、生の闕「と」死の闕に注がれる。

おそらく私がいま行った『弔鐘』の数節の解釈はかなり恣意的に見えることだろう。とはいえそれはデリダが一九七四年の『弔鐘』以降、「猫」と「まなざし」、そして「死」の共形象をとりあげなければの話である。デリダのテキストでは時折三つの要素のうちの二つだけが明示的に姿をあらわすことがある。たとえば『側道』⁷では猫とまなざし、「喪の力によって」⁸ではまなざしと死、『死を与える』では猫と死といったように。

2

ここで具体的な猫たちへと目を向けてみたいのだが、私が「猫」と言うとき、それは決して「本物の猫」という意味ではない。文学のなかに登場する猫は、ほとんどの場合、寓意や隠喩、換喩でしかないような場合がほとんどだからだ。事実、ある作品に登場する猫がそのまま猫なのか、別の何かを象徴しているかどうか決定するのは、通例ほとんど不可能である。一方では、これは文学に内在する、一つの危うさと言えらるだろう。あらゆるものがそれとは別のものを象徴してしまうのだ。しかし他方で、この事実は、時に猫の不可解さとみなされるものとも関係している。猫は謎めいており、人間は猫を見つめるが、猫を理解することはない。このような猫にまつわる言説はおそらく古代エジプトにまで遡ることができるが、ここでひとまず言及すべきは、ボードレルの猫についての詩『悪の華』や、ボルヘスのソネット「一匹の猫へ」などの作品にも見るように、近代の時代に至っても、猫にまつわる言説が生きてつづけているということだ。謎として、秘密としてみなされる猫は、二重の役割を果たす。一方で、猫はそれ自身へと注意を引き、ますます得体の知れないものとして姿をあらわす。他方で、猫が謎と秘密を抱えている限り、猫は理解

⁷ Catherine Malabou, Jacques Derrida, *Counterpath. Travelling with Jacques Derrida*, trans. D. Wills, Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 56 には、“And, as every morning, with only a cat for a witness. Here his name is Settembrino.” という記述がある。

⁸ Jacques Derrida, « À force de deuil », *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris: Galilée, 2003, pp. 177-204; English translation: Jacques Derrida, “By Force of Mourning”, *The Work of Mourning*, edited and translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001, pp. 139-64.

不可能な存在としてとどまる。言いかえれば、そのような猫は他者としてとどまり、既知のものないしは知りうるものに還元できずにとどまる。こうして猫は寓意や修辭的な仕掛けを呼び寄せる、何か別のもの——女性あるいは、単純に超常的なもの——へとその姿を変えはじめるのである。

いわゆる猫の優美さや上品さも加上されて、猫の謎めいた性格が、女性とのアナロジーをつくりあげることが可能にしてきた。無論、女性を謎めいた存在として見ることは自然と生まれたのではなく、プロヴァンス詩とともにヨーロッパにはじめてあらわれたある潮流の歴史的産物であり、ダンテやフランチェスコ・ペトラルカといった当時の詩人たちは、彼らが愛した女性を、自分には手の届かないほど離れていて、ほとんど理解することができない存在として描き出していた⁹。そのため、おそらくヨーロッパにおける最初の有名な猫たちが、ダンテやペトラルカの猫であることは当然だとも言える。ダンテの猫は、その前足で蠟燭をもち、ダンテの夕食や読書を照らしたと伝えられているが、ペトラルカの猫となると、その猫はラウラ〔恋愛抒情詩『カンツォニエーレ』に登場する永遠の女性〕のライバルであったという興味深いエピソードもある。ペトラルカはその猫に防腐処理を施させてミイラにし、その墓に「あるトスカーナの詩人の心には二重の愛の炎が燃えていた。外なる大きな炎をこの私のために。内なる小さな炎をラウラのために」という銘を掘らせたという。ここでも猫と死が結びつきをもっているが、猫は、墓の下から声を漏らすミイラとして、死してなお生き永らえる (sur-vivre) 猫である。猫をミイラにすることは何を意味するだろうか。ミイラは死んでいる人間を体現するだけでなく、その人間を生と死の間で宙吊りにし、死の受け入れを拒否することでもあるだろう。死者をあらわすミイラは、死体がそれ自身のイマージュに変化することを前提としている。死体それ自体は地中に埋められもせず、また火葬されることもなく、なおも自身の死を持続させる方法を探すかのようなようである。

猫と女性が何らかのかたちでアナロジーを成す伝統は近代の至るところに見られ、ポーやボードレルから、フリオ・コルタサルやミシェル・トゥルニエにまで見出すことができる。『動物を追う』のなかでデリダは、彼を見つめる猫と女性を換喩的に結びつける。猫のまなざしにさらされた裸であることの恥ずかしさは、女性がその浴室に入ってきたとすれば、よりいっそう耐え難いものとなるとデリダは

⁹ Miglena Nikolchina, *Devi, ritsari, kralitsi (Maidens, Knights, and Queens)*, Plovdiv: Janet 45, 2014. を参照。

述べる——「さてこの私、雄であるこの私は気づいたと信じているのである、この部屋に女がいることで、猫への関係のなかに、私が裸なのを見ている裸の猫、そして私が裸なのをそのものが見ている、そのことを私が見ているのを見ている裸の猫のまなざしのうちに、ある種の火が点ったことに。その火は輝く、香のごとく部屋にただよいはじめた嫉妬の煙とともに」(86/58/113)。それからデリダは次のシーンに移る。彼が猫のまなざしにさらされているその部屋に、猫のほかにも鏡もあるという場面になっている。この二つの状況で興味深いのは、どちらでもデリダは、猫や鏡、女性と自分を同一視しているというよりは、彼のアイデンティティを喪失しているように見えることだ。最初のシーンの記述を、デリダは次のように締めくくっている——「私は女であり、その女はまた男である」(86/58/113)、と。鏡もまた部屋のなかにある二番目のシーンでは、「もはやわれわれは、われわれが、そのとき、すべての男、すべての女が、何人、何匹なのかわからない。そして私は主張する、自伝がはじまったのはそのときであると」と述べられる(86/58/113)。このようにデリダは、猫と女性の間にも並行関係をつくりあげる伝統をとりあげて、それを脱臼させていくが、その際、彼が描く二つの状況の潜在的なつながり、猫と女性、猫と鏡のつながりを説明することはない。一見するとデリダは、女性と鏡の役割の共通点をあげることで、暗に猫と女性が似ていることを仄めかすかのようでもある。女が猫にとって鏡であれば、女は男に対して猫を反射するだろう。男は見ている男でもあれば、見られている男でもあるのだから。鏡のなかの二重化によって、女性は猫に、猫は女性に姿を変える。他方で、こうした解釈が当てはまるのは、鏡のなかに誰が反射しているかを私たちが知る限りにおいて、つまり私たちが男の主人公の視点を特定し、それと同一化できる場合に限られる。デリダの物語のなかで、これは難点である。鏡であれ女性であれ、デリダがその部屋へ第三者を入室させた瞬間に、男性の視点という立場は宙づりにされ、同時に女性と猫の安定した並行関係をつくりあげる可能性も宙吊りにされる。そのとき私たちにはもはや誰が誰を見ているのか、誰が誰を反射しているのかわからなくなる。「もはやわれわれは、われわれが、そのとき、すべての男、すべての女が、何人、何匹なのかわからない」のだ。男性は「女性」あるいは「彼女——猫」、「猫ちゃん」になりつつある。まるで彼が鏡である彼を反射する鏡が反射を反射するように。このとき、猫の反射と女性の反射、そして男性の反射がある。但しデリダは、猫が見ているだろうもの、猫が言ったかもしれないこと、猫がかんがえることについて理解した気になるわけではない。

ただ猫の眼差しにすっかりとりこまれたかのように、この猫についてはほとんど何も言わない。デリダはその猫が何歳か、どのくらいのサイズか、その毛色について、その猫がどこで寝食しているかについて何も書こうとしない。彼は、彼自身の立場、彼自身の自己を不安定にするようなかたちでその場面を描写するが、彼が相対しているその猫という他者について、いかなる形でも支配的な知識をもつ素振りも見せず、彼女を理解した気にもならない。デリダが彼の猫にすっかりとりこまれていると言うとき、彼はその単独的な生き物が彼を見つめるありさまにすっかりとりこまれているのだ。

先述したように、猫のまなざしに魅入られる事態は決してデリダの事例にはじまるわけではなく、ポーやボードレル、フリオ・コルタサルなどの作家たちにも見出せる。

事実、近代文学はことさら猫のまなざしに魅了されていた節がある。猫にまつわる言説には二つの伝統があるようだ。すなわち一つには猫を外部から見つめる伝統が、もう一方には猫の目線を通して見ようとする伝統がある。

それゆえある伝統では、詩人の凝視の対象となった猫の凝視が描かれる。猫に見つめられ、詩人や作家はそのまなざしに魅了されるが、彼らはその猫を外部の視点から見つめているにすぎない。ポーやボードレル、リルケやボルヘス、コルタサルはこの伝統の一族である。猫がこちらを見つめたり、世界を見つめたりしているとき、これらの作家のうち誰一人として、その猫自体に見えるものを語ろうとはしないのだ。

しかし一方でベトラルカの猫につづく近代文学は、猫のまなざしに魅了されることで、また別の伝統を生み出しており、ある詩人や作家たちはあたかも猫の内部の視点から描く試みを実践してきた。これらの作者たちは猫に言語能力を与えて、猫を自伝的動物へと変身させたのだ。その内的視点の仕掛けには、猫に語らせ、猫に見えているものを記述するという意図があった。こうした伝統については、遡ればルードヴィヒ・ティークの喜劇『長靴をはいた猫』から、現在でも人気の児童文学、ジェイムズ・パウエンの『私の名前はボブ』のような本に至るまで、数多くの例を見出だせる。このパウエンの本では、著者といっしょに暮らすことになった猫ボブの話が語られている¹⁰。こうした伝統の最も有名な作品は、E・T・A・ホフマンの『牡猫ムルの生涯と意見』だろう。それ以後も、猫の自伝を書くという試みを行った作

¹⁰ James Bowen & Garry Jenkins, *My Name is Bob*, London: Red Fox Picture Books, 2014.

家たちがおり、例えばイポリット・テーヌの『ある猫の生涯とその哲学的意見』や、二十世紀初頭に発表されていた夏目漱石の『我輩は猫である』といった作品がある¹¹。

上述した作品のいずれの場合でも、猫の視点から見ること、猫に話させること、猫に言語を与えることは、同じ所へ行き着くように見える。すなわちどの作品においても、猫の自伝はその視覚の誕生からはじまる、とすることができるだろう。どの作品をとっても、最初のシーンは、はじめて猫が目を開けるところからはじまっている。視覚の誕生は寓意化の誕生であると同時に、「視覚がない状態」をあたかも虚構的につくりあげる瞬間でもある。

ここで夏目漱石の『我輩は猫である』の猫に目を向けてみよう。次の引用に見るように、猫の自伝的な物語がはじまると同時に、視覚がはじまっているのは明白である。「吾輩は猫である。名前はまだない。／＼どこで生まれたかほとんど見当がつかぬ。なんでも薄暗いじめじめした所でニャーニャーなっていたことだけは記憶している。吾輩はここではじめて人間というものを見た」猫が覚えている最初のことは、薄暗い、じめじめしたところで泣いていた記憶である。この場面は、その物語を我輩という尊大な「私」の人称を使って、「我輩は」と語りはじめた猫が、はじめて人間を目にする場面である。ここには注目すべきことがいくつも見受けられる。一つには、ここでのまなごしの対象が人間であり、人間が猫によって見られていることだ。人間が猫に見つめられているのである。周知のように、主人公のモデルは漱石自身である。このように、猫に見られることへ強く惹かれる事態が、物語の冒頭から書きこまれている。二点目には、その人間がその場面で言及される唯一のまなごしの対象であることがあげられる。三点目の重要な事実、その場所が薄暗く、はっきりと見えないような場所であることだ。猫は暗闇でも見えるとされているが、この場面ではまったく関連がないだろう。読者はむしろこの猫と人間が出会う場面を、はっきりと視覚的に認識できないという観点で考えるよう仕向けられる。人間がその子猫を手を持って運ぶ時にその人間の顔をようやく拝み見る機会となり、猫はその顔が——少なくとも猫にとって——いかに奇妙であるかを素描している。

人間には何が見えるのだろうか。少なくとも『我輩は猫である』のなかで、その答えが明確にされることはない。第一章では、主人が猫の写生をはじめた場面がある。その場面を引用すると——

¹¹ 夏目漱石『吾輩は猫である』、東京、角川文庫、1972。

彼は今吾輩の輪廓をかき上げて顔のあたりを色彩^{いろど}っている。吾輩は自白する。吾輩は猫として決して上乘の出来ではない。背といい毛並といい顔の造作といひあえて他の猫にまさるとは決して思っておらん。しかしいくら不器量の吾輩でも、今吾輩の主人に描き出されつつあるような妙な姿とは、どうしても思われぬ。第一色が違う。吾輩はベルシャ産の猫のごとく黄を含める淡灰色に漆^{うるし}のごとき斑入り^{ふい}の皮膚を有している。これだけは誰が見ても疑うべからざる事実と思う。しかるに今主人の彩色を見ると、黄でもなければ黒でもない、灰色でもなければ褐色^{とびいろ}でもない、さればとてこれらを交ぜた色でもない。ただ一種の色であるというよりほかに評し方のない色である。その上不思議な事は眼がない。もっともこれは寝ているところを写生したのだから無理もないが眼らしい所さえ見えないから盲猫^{めくら}だか寝ている猫だか判然しないのである¹²。

この一節は本来であれば詳細に論ずべき箇所だが、ここでは三つの事柄に留めたい。(1) この場面で猫は自身が描かれた写生を見ている。鏡を見る猫、テレビに映る自分以外の他の猫を見ている猫、といったデリダの問題意識を思い起こすこともできるだろう。漱石の猫は絵に描かれた自身を認識しない。これはきわめて妙な事態だ。その絵は猫自身に似ておらず、猫自身とは異なって見えるのだから。どのように異なっているのだろうか。指摘すべきは次の二点である。(2) 一つは、その絵に描かれた猫に目がないことである。目が見えないのか、単に寝ているのかは判別できない。しかし、事実、その猫には目がない。その絵を描いている人間は、猫の見え方に、猫を見つめることに関して問題があるようだ。彼は単に目を描かなかったわけではなく、猫の目を見ることを拒んだのだ。(3) 二つめには、猫の色を誤って描いている。つまり主人の目に問題があることを意味しているだろう。主人は、彼の目の前にあるものを見る (see) ことができなかつたのだ。

『吾輩は猫である』を読み進めていくと、この「見る」ということの文脈ではもう一つ引用すべきシーンが、第二章の冒頭にある。新年を迎え、主人はとある友人から絵入りの年賀状葉書を受け取る。彼の友人は画家であったが、主人は猫の頭も尻尾も見極めることができない。ところが猫は葉書を見た瞬間に、自身の姿をすばらしく描いた絵であると理解する。

¹² 同上 16-17 頁。

主人は絵はがきの色には感服したが、かいてある動物の正体が分らぬので、さっきから苦心をしたものと見える。そんな分らぬ絵はがきかと思ひながら、寝ていた眼を上品になかば開いて、落ちつき払って見ると紛れもない、自分の肖像だ。[...] 誰が見たって猫に相違ない。少し眼識のあるものなら、猫のうちでもほかの猫じゃない吾輩である事が判然とわかるように立派にかいてある。このくらい明瞭な事を分らずにかくまで苦心するかと思うと、少し人間が気の毒になる。¹³

(画家ではないとしても) その人間は猫を正しく捉えることができず、絵にされてしまうと自分が飼っている猫を認識することもできない。そのため猫は主人にこの絵が、猫の絵であることを理解させようとするが、主人は猫が伝えようとすることも理解できない。この場面は、人間がある猫と別の猫を区別することができず、また原理的には猫の性質を理解できない事態を考える素地を用意してくれている。猫の視点から見ようという欲望は、そのつど、その不可能性によって二重化される。猫の視点から描こうとすると、その作家の眼が見えなくなってしまい、猫に対して盲目となってしまうのだ。

猫のまなざしへ惹かれる近代文学の強い関心の傍らにはいつでも、猫の目を通して見ることの不可能性の認識が寄り添っている。そしておそらくは、それこそが近代文学において、猫のまなざし、あるいは猫へのまなざしに、視覚的な問題が常に生じる所以である。

猫の目を通して見るとは、すなわち猫にそれとしての言語を与えることである。外部の視点から描かれた猫と、内部の視点から描かれた猫を区別は、おおよそ話すことができる猫と話すことができない猫の区分と一致すると言える。このため一方にはホフマンやテース、漱石の猫のように、猫が物語を語る場合がありながら、もう一方には、ルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』にでてくる、常に同じことを話すような黒い子猫もいる。テリダも『動物を追う』のなかで触れているが、その作品のなかでアリスは、黒猫が「はい」を意味しているのか、「いいえ」を意味しているのかを理解できない。このように多くのことを話すことができる猫がいるのに対し、常に同じ音を発声するだけで何も言わない猫がいる、といった構図が近代文学のなかには存在する。

¹³ 同上 26 頁。

こうした文脈のなかで、ジェイムズ・ジョイスが『ユリシーズ』で猫を作品に登場させる方法を見てみるのが面白いだろう。レオポルド・ブルームがはじめてこの小説に登場する第四挿話「カリュプソー」には、彼が飼っている猫も登場する。この第四挿話は、ブルームと彼の猫を描く場面からはじまり、猫はブルームに餌を要求する。自由間接話法を使うことで、ジョイスはブルームの思考を通して猫を描いている。さまざまな想念がブルームの頭には去来する一方で、その猫がすることといえば、ただ繰り返し「ニャー」と鳴くだけである。猫は同じ音声を繰り返し発話する。しかし、ジョイスはその「ニャー」という音をそのつど異なったかたちで再現し、読者には「ムクグナオ」(Mkgnao)、「ムルクグナオ」(Mgknao)、「ムルクグナオ」(Mkrknao)といった、猫の主張を音節で表し、餌をくれないブルームへの不満を表現する音のつらなりが与えられる。こうして、漱石の猫の雄弁さとも、アリスの黒猫のように無意味な同じ音の反復とも異なる筋書きが用意される。このとき猫は同じ音を繰り返し、それを少しずつ変え、彼女の欲求を伝えようとする。猫はその欲求を伝える際、わざわざ人間の言語を与えられる必要がない。ジョイスは人間にはほとんど発音できないものを描き出しており、ブルームの猫は、擬人法で描かれるような猫からは程遠く、いかなる点でも非人間的なのである。

いったん言語や理解といった問題が導入されると、テキストには猫のまなざしへの強い関心もまた姿を現す。はじめはブルームの思考の中に——「こいつらは人間の言うことがよくわかってる、人間がこいつらを理解するよりよっぽど。こいつは、自分で理解したいこはぜんぶわかってる。恨みがましくもあって。(…中略…)こいつにおれはどんなふうに見えるんだろう？ 塔くらの高さかな？ いやちがう、おれを飛び越えることだってできるんだ」まさしくデリダと同じように、ブルームは、猫によって見られている自分自身を見る。そしてこの瞬間に、ブルームは、猫が彼を見つめている時に、猫には彼がどんな風に見えるか、彼女が見ているものは何なのかはわからないと認めている。その質問には一応の答えがつづき、ふたたび疑問として「高い塔か？」と書かれている。ブルームが即座に否定するこの答えの中には、動物の支配にまつわるあらゆる言説が含まれているのがわかるだろう。高い塔は人間の優越性を表しているが、その考え自体は即座にブルームによって否定される。そして単に否定するというよりは、「いやちがう、おれを飛び越えることだってできるんだ」と付け足すことで、人間と動物の序列がひっくりかえる可能性を示唆し、さらに猫から〔人間に〕発信されるもの〔たとえば猫のことばや行動、

まなざし] が、予想不可能な、人間を追い越すような在り方を示している。

猫のまなざしがふたたび一つのテーマになったすぐあとに、今度は目そのものに焦点が当てられる——「彼女は欲しくてたまらないといった、恥かしそうな目をぱちくりさせてこちらを見上げ、あわれっぽく長くミューと鳴いて、彼にその乳白色の歯を見せた。じっと見ているうちに、その黒く、細くながいが両目は強い欲望のためにどんどんと細くなり、ついには二つの緑色の宝石になった¹⁴」[U 4: 33-35] 宝石に変わった目は完全に対象化されてゆくが、それはまるで恥の意識に襲われることを阻み、どんどんと迫りくるまなざしから逃れるようにするかに見える。しかし猫のまなざしが消えるわけではなく、ブルームの関心は猫のひげへと移り、このひげによって、光という問題そのもの、視ることを可能にするものというテーマが導入される——「猫のあれを切ると、鼠が取れなくなるというのは本当なのかな。なぜだろう？ 闇のなかで光るんだよ、先端のほうが」[U 4: 40-41] この最後の部分には、光をもたらし、辺りを見えるようにする猫といった、古来からの伝統的な響きを聞き取ることができるだろう。

本論が仮設立てる場所では、こうした猫のまなざしへの強い関心、猫を見つめるときにあらわれる視覚の問題、そして光をもたらし存在としての猫は、一体的な、同一の現象となっている。猫は視ることを可能にし、その視力自身がある種の光となる。しかし同時に、猫は視ることを不可能にする存在でもある。このような意味で猫のまなざしは時に、見えないこと、盲目であることといった問題と密接に結びつく。夏目漱石の目がない状態で描かれた猫は、まさしくこうした問題の寓意と言えるのである。

ジョイス自身もまた、奇妙なかたちで猫と視覚の問題を結びつけている。『ユリシーズ』のなかでジョイスは、猫が見えるものに問いを投げかけ、その問題に答えるのではなく、開かれたままにしている。先に引用したように、ブルームは「こいつにおれはどんなふうに見えるんだろう？」と疑問を投げかける。最後の挿話では、モリー・ブルームがこの問題を変奏して取り上げる——「…わたしたちには見えないものが見えるのかしらああやってじいっと見つめて階段のいちばん上にすわってずうっと…」[U 18: 936-38] こうなると、もはや人間がどのように猫に見られるかという問題ではなく、人間と猫が見るものの差が問題となってくる。それゆえ、と

¹⁴ James Joyce, *Ulysses*. Hans Walter Gabler, ed. (Random House: New York, 1982)[以下本文内で『ユリシーズ』を引用する際には、略号 *U* に続けて挿話数と行数を記す]

くに人間を見つめるという問題ではなくなり、一般的に世界を見つめるとはどういうことなのか、という問いが投げかけられる。ここには、ジョイスが彼自身の視覚に抱えていたある種の不安をみてとることもできるだろう。猫には人間より多くのもは見えないのか、人間とは異なったものを見ているかどうかを問うなかで、まるでジョイスが、自分自身が充分見えないことについての感覚を表明していたかに見えるのだ。それは彼が見ようとおもっても見られないものがある、という感覚である。

残念ながら、ジョイスの予感は的中した。彼の目に生じた問題は、一九二二年〔二月二日〕の『ユリシーズ』出版以後、ますます深刻になった。一九二二年九月にハリエット・ショー・ウィーヴァーに送られた手紙のなかで、ジョイスは自身の目の問題に触れている。そしてこの手紙には、次のような短い詩も付け加えられていた。

ジミー・ジョイス、ジミー・ジョイス、どこへ行っていたの？
女王さまに会いにロンドンに行っていた
ジミー・ジョイス、ジミー・ジョイス、何を見たか聞かせてよ？
ユーストン・ホテルで真鍮製のベッドを見たんだよ¹⁵

– Jimmy Joyce, Jimmy Joyce, where have you been?
– I’ve been to London to see the queen –
– Jimmy Joyce, Jimmy Joyce, what saw you, tell?
– I saw a brass bed in the Euston Hotel.

この短い詩がある英語の有名な童謡の替え歌になっていなければ、私は言及することはなかっただろう。元になっている童謡の歌詞は――

子猫ちゃん、子猫ちゃん、どこへ行ってたの？
ロンドンに行って、女王様をこの目で見に行ってたの
子猫ちゃん、子猫ちゃん、あなたはそこで何してた？
女王様のお椅子の下でネズミをびっくりさせてきた

¹⁵ James Joyce, *Poems and Shorter Writings*, London: Faber & Faber, 1991, p. 128.

Pussy cat, pussy cat, where have you been?

I've been to London to look at the Queen.

Pussy cat, pussy cat, what did you do there?

I frightened a little mouse, under the chair.

——というもので、「ジミー・ジョイス」のもと「子猫ちゃん」であった。ジョイスは自分を猫に重ねあわせているようにも見える。実にジョイスは一九二二年八月半ばに、目の保養のためにもパリを経てロンドンを旅行している¹⁶。しかし事は計画通りには運ばず、彼の健康状態は悪化するばかりであった。この間、ジョイスは妻とともにユーストン・ホテルに滞在しており、その名前をこの詩に登場させている¹⁷。ここで起こっている原詩とは異なる語句の置き換えは、猫とジョイスの名前を置き換えていることと同様に重要な事実である。「何をしたの?」という質問の代わりに、「何を見たの?」というように、「見る」ことを強調する疑問に置き換えられている。加えて、一見してそれほど重要そうではないにしても、もともとあったネズミを追いかけるという能動的な行動は、ある場所にとらわれている受動性を含んだ語句に置き換えられている。童謡の原文をほとんど崩さずに用いているところは二行目だけだが、それでも“to look at”から“to see”への変更が確認できる。先を見つめるも、彼が横たわる粗末なベッドより遠くのものは何も見えないとでも言うかのようだ。

原詩の「女王様をこの目で見る」(“to look at the queen”)という表現は、有名な諺“a cat may look at the queen” (“a cat may look at a king”の別ヴァージョンで、「どんなに身分の賤しい者にもそれなりの権利はある」の意味)を指すと考えればいだろう。ジョイスはこの表現を別のところでも利用しているが、ハリエット・ウィーヴァーに送った詩では、ほとんどの部分を原文のまま用いることで、今は、彼が見たいものは——まるで猫のように——何でも見つめることができ、誰にでも会えるということを含意しているかに見える。ただ唯一の問題は、こうした〔視覚の〕自由が生じるのは、彼が見つめているにもかかわらず、もはや見えないまさにその瞬間であるということだ。ジョイス＝猫は、猫のまなざしを得たが、その代償に彼の視覚を失うのである。

¹⁶ Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford: Oxford UP, 1983, pp. 536-37.

¹⁷ *ibid.*, p. 536.

このように、猫とまなざし、そして盲目であることは、ジョイスの生涯において自伝的に複雑にからみっている。

…そろそろデリダへと話題を戻すことにしよう。

3

本稿ではこれまで、猫という動物が死とまなざしに関係があるとみなす、猫にまつわる文学的言説の伝統を見てきた。まなざしにせよ、死にせよ、猫はその境界自体を問題化し、絶えずその境界線を、生と死の間を、見つめることと見つめられることの間を、見えることと盲目であることを横断する。デリダが敢えてそうしているのかはともかく、彼のテキストは確かにこの伝統を継承させている。

『動物を追う』のなかで、デリダは繰り返しまなざし（注視すること）を、見えること（pour voir）、そして盲目であることへと立ち戻る。その際デリダは一般的なしは抽象的な意味でまなざしを語っているのではなく、一匹の猫の、単独的な猫のまなざしについて語っている。とはいえデリダの前にいる猫はある意味で盲目であり、彼女は見つめているだけで、見えているわけではない。デリダは言う——「[そのまなざしは] 見者の、幻視者の、あるいは極度に明敏な盲者のまなざしなのかもしれない」[Un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide.] (*L'Animal...*, 4/18/18)。そのような意味で彼女は盲目であり、見者である。見者と幻視者は未来を「予見する」できる人々に与えられた名前である。彼らに見えるのは、いま、ここではない。彼らは、直接的な所与のものの方を見つめるからこそ、盲目である必要があるのだ。

デリダが幻視者と盲者をととも猫のまなざしのなかに見出している上記の引用部よりも一頁前に、彼がすでに予見と盲目を関係させているのは興味深い事実である。そこで問題になっているのは猫のまなざしではなく、デリダ自身のまなざしである。スリジイ＝ラ＝サルの研究集会でのタイトルが一見すると無作為な選択に見えたが、彼は、そこにはあらかじめ用意されていたような順序立て、言ってみれば「神意＝機械」があることに気づいたと説明してから、その「正体不明の先見の明を、盲目でありながらしっかりととも形象をなすものが予め形象をなしていく過程」[une obscure prévoyance, le procès d'une aveugle mais sûre préconfiguration dans la

configuration, ”]について述べている (*L'Animal...*, 2/17/16-17)。もちろんこの「正体不明の先見の明」は、他の誰でもなく、デリダ彼自身のものだ。このときふたたび予見と盲目が共起しているが、それは見ている猫のほうにではなく、猫に見られているデリダの予見と盲目として共起している。しかしどちらの場合にせよ、この見えることと盲目であることにつきまとう複雑な関係のなかには、ある自伝的起源があるように見える。

デリダのテキストにあっては他の事柄でも多く起こることだが、これら「予見」や「盲目」といったフレーズはいずれも、彼が扱っている主題についてこれまでに書いてきた他のテキストに暗に言及している。今回の場合には、デリダが盲目と視覚〔vision〕の問題に参与したテキスト、たとえば『盲者の記憶』に目を向ければよいだろう。この書物のはやくも冒頭で、デリダは盲目であることを予見に関係づけている——「盲者は見者であり、時に、幻視者の職を務めることがある¹⁸」予見という行為においては、何かが盲目の次元に属しているのである。なぜならば「見者もつ幻視的な視覚」によって、見者は「可視の現在の向こう側」が見えるようになるからだ¹⁹。それゆえ見者に見える光景は、ある種の「見渡し」〔sur-view〕として、見えすぎると同時に見切れている。見者には現前していない、不可視の対象が見えるが、現前しているものは見えず、可視の対象も見えていない。それゆえにこそ予見には、その内部からつきまとう盲目の瞬間が存在する。しかしこの場合、盲目とは何を意味するのか。『盲者の記憶』のなかでデリダは、見えること、視覚、(絵の)素描に内部からつきまとう、不可視の様態を追求している。「描線のレトリック」に通じる描線の不可視性があり、その際、まさに描線が退引することで発話や言説の空間が開かれる。発話や言説は、視覚に対する「根源的代補」ということになるだろう。私たちが見るものは常に、不可視の言説の浸透を受けているように。たとえば、猫にまつわる文学の言説においてそうであるように。

しかし〔そもそも見えること、視覚、素描に内在する不可能性以前に〕その前の段階にすら、「見えるものにとって絶対的に異質な」²⁰不可視性が、見えるものの核心にある絶対的な不可視性が、見えるものにつきまとう盲点が存在する。そのため、目にみえるイマージュとしてのイマージュは、そもそものはじめから廢墟とな

¹⁸ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind*, op.cit., p. 2.

¹⁹ Ibid., p. 47.

²⁰ Ibid., p. 51.

る運命にある。「廢墟とは、はじめて凝視された瞬間からあらわれるイマージュに生じるものである²¹」それゆえ、そもそものはじまりから、視覚がはじまることから、欠如が存在するのだ。

しかしながら、ここではもう二つの補完的な議論を提案しなければならない。一つは「見つめる」〔looking〕ことと「見える」〔seeing〕ことの区別について、もう一つはイマージュのもつ特殊な性格に関連するものである。

猫のまなざしにまつわる文学の言説を再構築するなかで、私は「見つめる」ことと「見える」ことをどのように区別できるかについては取り上げてこなかったが、この再構築の作業を終えたとき、『動物を追う』に論旨をふたたび展開させたときに、その区別の必要性があらためて明確になったのだ。デリダはこうした区別を別のテキストで素描してはいるが、本稿では特に『触覚について、ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』の最初の章に関心を絞ってみたい。そこでは、私たちに見えるものは、まなざし（注視）でしかない、と述べられている。つまり私たちには他者に見えるものが見えないのだ、と。他者のまなざしは接近可能に見えるが、それはあくまでも外部からの視点からのみ可能というだけである。猫を見つめることは猫のまなざしを見つめることで可能となるが、その内部からの視点、つまり彼女が見つめることが〔こちらに〕見えるようになるには、フィクションの仕掛けなくしては不可能なままである。このことは、これまで猫にまつわる文学の言説を再構築するなかで述べたことと一致していると言えるだろう。しかしながら、デリダはそこで立ち止まらない。彼は別の区別を、今度は眼とまなざしの区別を導入する。私たちが眼を見る時、そのまなざしは見えないままであるが、その眼それ自体は、色や形といった属性をもつ対象物となっている。もし私たちがその眼ではなく、〔その眼がこちらにまなざしを注ぐ〕凝視を見ようとすれば、私たちは盲目になり、見えるはずのものも見えなくなってしまう。こうしたもろもろのために、私たちを見つめているものが見えるように努めると、その行為固有の盲目さが生み出されるのである。これこそが「あなたを注視するものが盗み取られること」である (le *dérobement de ce qui vous regarde*)²²。凝視とその眼がともに見えると信じるのであれば、そのときひとは、魅惑という呪文に、デリダが呼ぶ「魅惑の愛」に囚われてお

²¹ Ibid., p. 68.

²² Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind*, op.cit., p. 65. (Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 69.)

り²³、もはや見えるというよりは、触れることに近づいている。眼は、まなざしとは異なり、触れることができるのだから。この仮設は確かにデリダが猫に近づく方法に当てはまる。彼には猫の凝視が見え、彼女が彼を見つめるさまが見える、それゆえ彼には何も見えることはない。だからこそデリダは猫の眼の色を記述することもしなければ、ヒゲの色についても語らないのだ。その目に見える猫は、彼女の凝視によって、盲目を生み出すのである。彼女の不可視性が、彼女の不可視性が目に見えることで、彼女の存在はイマージュへ、猫にまつわる文学の言説の伝統によって重層決定されるようなイマージュへと変わってしまうのだ。といってもこれは、デリダの浴室へと入ってゆくこの単独的な猫が実在しないであるとか、それが単なる比喩にすぎない、ということの意味するのではない。この猫はあくまでも実在し、「かつ同時に」、想像的でもあるような猫である。

この点を明確にするためにも、デリダが「イマージュ」の概念に捧げた数少ないテキストのうちの一つに目を向けてみたい。「喪の力によって」と題されたテキストは、彼の友人ルイ・マランが亡くなった後の一九九三年に書かれたものだ²⁴。ここでは「見えること」と「見つめられること」の問題が、イマージュの問いを投げかけるなかで提起されている。このテキストのなかでデリダは、イマージュには、「存在」には還元できない力ないしは可能性があると述べている。それは絶対的な可能性、絶対的な『可能態^{デュナミス}』である——「死だけが、というよりむしろ喪が、つまりすでに先位を占めている死だけが、こうした絶対的な『可能態』——力、効力、それとしての可能性、それなしにはイマージュの力を理解することができないものとしての——絶対的な可能態が入りこむ空間を開くことができる²⁵」つまり死と喪だけが、イマージュのもつ絶対的な可能態に空間を開き、そこを維持することができるということだ。デリダははじめに「死だけが」と述べ、続けて「死ではなく喪が」と厳密なかたちで言い換える。死それ自体ではないのだ、死「それ自体」といったものは存在せず、死は「それ自体」を不可能にするのだから。それゆえ死ではなく、先んじて死の場所を占めているもの、すなわち喪が、ということである。喪はゆえ

²³ Jacques Derrida, *Le toucher*, op. cit., p.13; English translation: Jacques Derrida, *On Touching*, op. cit., p.3.

²⁴ 以下の文献を参照のこと。Jacques Derrida, « À force de deuil », *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris: Galilée, 2003, pp. 177-204 ; English translation : Jacques Derrida, « By Force of Mourning », *The Work of Mourning*, Chicago : U of Chicago Press, pp. 139-63.

²⁵ Ibid., p. 182 for the French; p. 146 for the English text.

に死に先んじる死である。死「それ自体」を経験することはできないが、喪は死を経験することであるため、喪は不可能性の体験とすることができる。

この議論に暗に含まれているのは、ハイデガーによる死の「了解」への反論である。ハイデガーが『存在と時間』のなかで発展させた死の「了解」についての詳細な分析は、後にデリダの『アポリア』のなかで展開されているが、それから一年と経たないうちに、この「喪の力によって」を執筆する機会がやってきたのだ。ハイデガーによれば、現存在にとって死とは、実存の不可能性の可能性であり、死とは、そのつど私自身のもの (Jemeinigkeit = 各自性) である。私以外の誰も、私の代わりに死ぬことはできないのだから。私は、他者の死を経験することはできない。他者の死は、それとして固有な、純粋な死として経験されえない。それ自身の死の不可能性との関係として、「死へ臨む存在 (Sein zum Tode)」は、現存在がそのもっとも固有な可能性を不可能性の地点で把握するために、現存在がみずからに先行する方法である。こうして「死へ臨む存在」は他のありとあらゆる可能性の根拠となって現存在の実存を支え、「として一構造」を可能にする現存在の了解を支える。「として一構造」とはつまり、現存在に、あるものを「何か」として見させ、事物を「それとして」見ることを可能にする構造のことである。ハイデガーにおいて現存在は、それとして固有な意味で死ぬことはない動物とは異なり、それ自身の死に対して純粋な関係をもつとされる。動物にとって死ぬことは不可能であり、それゆえに存在了解をもたず、一方で、現存在にとってそれ自身の実存の不可能性の可能性「として」ある死は、真の、それとして固有な、存在了解の条件となる。

『アポリア』では、現存在の死は、最もそれとして固有なものでも、純粋な死でも、そのつど「私だけ」ものでもありえないとされている。それは、たとえ現存在の死が不可能性の可能性であったとしても、死ぬことにおいて私は私自身であることをやめ、もはや「私」ではなくなってしまうからだ。不可能性としての死がそれとして固有なものを破壊してしまう。それは「それとしての」の不可能性である。死は決して私のものでありえず、この意味において、現存在は動物に比べて死に対するより純粋な関係をもたない。「ハイデガーによれば、それとして現存在には可能であるもの、他のいかなる形式の存在者や生けるものには可能でないものが、それゆえ『それとして』の不可能性なのだ、という。しかしもし『それとして』の不可能性が、実際に『それとして』の不可能性だとしたら、それはまた、それとして現われえないものでもある。実に、それとしてが消滅してしまう『それとして』に

対してもつ関係は、現存在の実存の非本来的な形式にも本来的な形式にも共通する特徴であり、またあらゆる様態の死の経験（それとして固有に死ぬこと〔Sterben; Dying〕、消滅すること〔Verenden; Perishing〕、落命すること〔Ableben; Demise〕にも共通する特徴であり、さらには現存在の外部にある、ありとあらゆる生けるもの一般にも共通する特徴なのである。[… 中略 …] 動物もまた死ぬのである²⁶) さらに「私自身の死」は私の能力が及ぶ領域にはない。ゆえに現存在にとって、私自身の死と他者の死の間に純粋な区別はありえない。不可能性と、不可能性の可能性を截然と区分すること自体が疑わしいのだ。不可能性としての死が、私たちが私たち自身の死を死ぬことを不可能にしてしまうからだ。これこそデリダが、現存在がみずからに先んじ、それ自身の死——他者の死が先んじて、私たちにとって唯一の、固有にして非固有の死を構成するものとしての死——を予期する方法を再=解釈する所以である。デリダは以下のように述べている——

というのも、反対に、もし死が不可能性の可能性で、それゆえに、あらわれつつあるそれとしての不可能性が、それとしてあらわれつつある可能性なのだとしたら、人間は、あるいは現存在としての人間は、それとしての死に対して関係を持つことは決してできず、ただ減ぶこと、落命すること、そして（もはや他者ではない）他者の死に対してだけ関係をもつことになる。他者の死はこのようにふたたび『はじめて』の死に、常にはじめての死となる。[… 中略 …] 他者の死、『私』のなかにいる他者の死は、根源的に『私の死』という連辞のなかで名付けられる唯一の死である。このことから引き出しうるあらゆる結果にもかかわらず。²⁷

このように喪は死に関するデリダのテキストのなかで重要な役割を果たしている。他者の死の不可能な経験としての喪は、私自身の死に先行するばかりか、私に先んじて、私の「自我」にも先行する。イマージュの力の基層は、先んじて刻印された死と関係しており、そのように根源的な喪と関係しているといった観点から理解されるべきである。イマージュがあらわれるには、その人の落命を待つ必要はない。他者の死それ自体がイメージになりうる可能性として、イマージュは、可能な

²⁶ Jacques Derrida, *Aporias*, trans. Thomas Dutoit, Stanford: Stanford university Press, 1993, p.75.

²⁷ *Ibid.*, p. 76.

他者の死を刻印してしまっているだろうから。デリダは、ある肉体がイメージに変容する過程を指すルイ・マランの概念の一つ「想像的変容」を取り上げている。マランの理論では、ある肉体をイメージと変容させる。「この基層的な力は、想像的変容の恩恵を受けて、想像的変容の結果として生じる。その基礎は何よりもまず想像的である。その力はそもそものはじまりからして想像的で、幻想的なのである²⁸」なぜデリダはここで「幻想的」(phantasmatic) と言うのだろうか。おそらくここでの幻想は、身体がすでにそうであるところのイメージを指すのだろう。幻想の問題は、猫の共形象を理解する上では重要であるため、後にあらためて触れたいと思う。

しかしながら、『アポリア』でのイメージの分析には、イメージについて言われていたことと、猫と盲目について言われていたことを関連させることができる箇所が突如として現れる。テキストのある箇所で、デリダは述べている——「私たちにとってイメージは、それが見られている以上のものに見える。イメージが私たちを見つめているのだ²⁹」[“L’image est voyante, plus que visible. L’image nous regarde”] 一読するとこの二つの文章は驚くべきものに見えるが、どちらの文章も、イメージと喪の関係の概念的な発展と完全に調和しているのである。喪は、他者の者が私たちに先んじて刻印される方法である。喪は、私たち自身の死すべき運命との関係としてもまた刻印されている。このように、イメージの可能性、イメージの力は、私たち自身の非力能の一部であり、私たちに与えられた[先んじて刻印できないことの]不可能性の一部なのである。ここで重要になるのだが、喪が差し向けられている先を示せと言われたとき、喪は一見すると私たちから他者へと向けられているように見えるが、その実、その方向は逆向きなのだと言わなければならない。私たち自身のなかに入りこみ、私たちを私たち足らしめているのは他者である。それゆえ、もしデリダが言うように、イメージの力が絶対的な可能態であるならば、イメージが私たちに差し向けられており、[向こうから] 私たちを見つめ、[向こうから] 私たちを横断することは、至極当然のことなのだ。このように、喪にあって悼む人は、死者によって、死者のイメージによって見つめられているイメージへと転換された彼／女自身なのである。デリダはこの文脈において鏡について語っていないが、ここには、猫と鏡、そして女性の中に生じる複雑さにも

²⁸ Ibid., p. 188 for the French; p. 151 for the English text.

²⁹ Ibid., p. 199 for the French; p. 160 for the English text.

似たものが存在している。私が、私を見つめている他者を見つめるとき、私はもはや私自身ではなくなる。他者がすでに私のなかに在り、私を変容させているのだから。他者のまなごしは他者からやってくる、にもかかわらず、そのまなごしは私のなかに在る。他者はこのようにして、実在する他者であると同時に幻想的な他者である——他者は私の前に先んじて、単独的に、そこにいる。にもかかわらず彼／女は私のなかであって、私の視線（注視）を差し向ける、私の喪であるゆえに。「私たちはみな見つめられている、そう私は言った。ルイ・マランによれば、そのたびごとに、単独的に。彼が私たちを見つめる。私たちのなかで [En nous]。彼が私のなかで見つめる。[“Il regarde en nous”] [... 中略 ...] そのひとが私たちのなかで私たちを見つめる——私たちがそうであるところの者に向かって——もはや存在することなく——その人はまったく他者であり、無限の他者である。これまでもそうであったように。死はこれまで以上に彼に信をおき、彼を乗り越え、彼をこの無限の他性のなかで遠ざけてきた。[...] 中略 ...] それは過剰と非対称である。私たちは私自身わたし自身のなかで、ルイ・マランが私たちに注ぐまなごしを受ける [“nous portons en nous-même le regard que Louis Marin porte sur nous”]³⁰。他者の死によって、私のなかで他者の他性がかくまわれている。それがために私は私自身の自己から引き離されている。一般的な他者がいると同時に、他者はそのつど単独的でもある。無限の他性は彼／女の単独性を、この個々の具体的な存在や存在者を意味する。しかしながら、私たちが他性と単独性の関係を通して何とか考えようとしはじめると、途端に、他性は、単独性の概念化の一つの方法となり、それを一般的なものへ、ある種の概念に止揚してしまうように見える。これこそ「喪の力」と『動物を追う』のようなテキストの間の相違の一つであるが、後者においてデリダは“plus autre que tout autre”というフレーズを強調しているのである。この“plus autre que tout autre”とはどういう意味だろうか。もちろんこれを、デイヴィッド・ウィルズに倣って、「どんなものよりもまったく」と訳すことはできる。例えば「まったく他なるもの以上に他なる」といったように〔『動物を追う』31頁〕。しかしもし「まったく他者のロゴス」が充分ではない点について、デリダの説明義務を考慮にいれるとすれば(“un autre sans altérité”;117/161)、私たちが動物について考え、他者性なき他者としての動物について彼が言っていることを考える場合には、私たちは他の選択肢の可能性を、すなわち、“plus autre que tout autre”というフレーズを「まったく他者以上の」

³⁰ Ibid., p. 200 for the French; p. 161 for the English text.

と翻訳する必要があるだろう。

喪は、上記のいずれの場合においても、私たち自身に向けられているのと同じように、他者へも向けられている。イマージュの力は一方的だが、同時に——このときこそが幻想があらわれる時間であるが——他者の死は「私の死」という連辞において名付けられる唯一の死であり、そのようにして「死の彼方にあるもの」という幻想をつくりだすことが私たちに可能になる。かくように生きていて、私には、私自身の死が見える、かくように生きていて、私には、私自身の死んだ肉体が、私の葬式が「見える」のだ。

デリダが、彼のセミナーの最後で長大な分析の対象としているのが、まさしくこの幻想である。そこで彼は「私の死について考える、いや、むしろ私の死体を想像する」試みについて述べ、考えることと想像することについて「一般に想定されている区別」を等閑視し、死を考えれば、そこに想像と幻想が暗に含まれると主張している³¹。想像と幻想は、〔単なる自己触発ではなく、他者を媒介とした〕「自己—異他—触発」(auto-hetero-affective)を前提としており、デリダが言うように「私たちは『自己—異他—触発』の次元なくしては幻想を考えることはできない³²」本稿ではこうした「自己—異他—触発」を、まなざしに、イマージュに、喪に見てきた。私たち自身に対する私たちの関係は、私たちのなかに存在する他者を通じて結ばれるのだが、それを私たちに還元することはできないのだ。デリダが特に主眼をおく幻想は、遺体に生じうる幻想である。私たちの文化における実際的に二つの方法、すなわち埋葬と火葬である。

4

モーリス・ブランショ〔1907-2003〕が亡くなったのは、デリダが彼のセミナーで、上記のテーマについて彼の思索を展開させていたときだった。デリダはブランショの火葬に立ち会い、悼辞を読まざるを得なかった。そして彼の死去から二日後にはブランショに関する長いセミナーを行っている（デリダは、その内容を後に開催された講演で発表している。私がこのことに言及するのは、そのセミナー

³¹ Jacques Derrida, *Séminaire. La bête et le souverain*, Vol.II, op.cit., p. 176.

³² Ibid., p. 244.

の終盤でブランショについて議論するなかで、デリダが『謎の人トマ』の初版から長い引用を行っているためである。事実、同小説のなかでは、猫の幻想とまなごしの幻想、さらには死の幻想と自分自身の葬式の幻想といった形象がともに姿をあらわすのだ。この小説のなかで、ある夜更けに主人公のトマが外出したとき³³、彼を目にした唯一の者は、盲目同然の猫であった。その猫が彼のあとを追ってゆく。ほとんど何も見えないにもかかわらず。トマのあとを追うなかで、猫は姿を変えはじめ、その体は人間の体に、猫自身にもわからない声が猫の内側から語りはじめ、猫の霊たちがこぞって消え去ってしまった過程について、ついで猫自身を押し返し、猫自身の横断することを許してくれない虚空についての感想を語る。猫は変身しつづけ、いまや「高等な猫」になったと猫は言う。その猫自身が巨大な頭に、猫自身に視線を送る巨大な頭に、視線でありながらも自分自身を認識しないまなごしに変わりつつあると言う。まなごしが猫それ自身の死を目の当たりし、その猫自身によって「私は死んだ、死んだのだ」と語られる。猫は人間であることをやめ、ふたたび地面に横たわるかわいそうな子猫となる。そしてこの猫は最後の一瞥をトマに送る。トマは素手で地面に墓を掘り、彼のことをもまた「高等な猫」と呼ぶ。猫が独白を終えると、場面は彼自身の墓を掘るトマの描写へと移り、穴を掘り終える彼は、その墓穴へ入ろうとする。だが奇妙なことが起こる。彼自身のイマージュが、彼の分身となって、まさしく彼自身の外形を持っていた墓の虚無によって、彼はなかに入ることができない。「じじつ彼は死んでおり、同時にまた死の現実から押し返されてもいた³⁴」（菅野昭正訳、131頁）彼はどうかして墓に入ることに成功するが、遂には死ぬことも蘇生できなことも悟り、墓から抜けだす。「絵に描かれた彩色されたミイラ」のように、まるでラザロであるかのように。

デリダはセミネールのなかでは、『謎の人トマ』の「私が死んだ」には、「途轍もないほどの幻想〔phantasm〕」があるといい、この事例には「動物になること」、「自伝的動物になること」が認められると述べている。ところで彼はその作品から引用した長大な一節に対して特段触れることなく、引用の後には、ハイデガーの「支配」

³³ 『謎の人トマ』の原著には、初版：Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*. Première version, 1941, Paris: Gallimard, 2005, pp. 72-79; 第二版：Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris: Gallimard, 1950, pp. 34-42. を使用した。英語版は第二版のみ入手可能であり、Maurice Blanchot, *Thomas the Obscure*, trans. Robert Lambertson, *The Station Hill Blanchot Reader*, ed. Georg Quasha, Station Hill: Barrytown, 1999, pp. 71-75. を参照のこと。〔邦訳では、門間広明訳『謎の男トマ一九四一年初版』（叢書・エクリチュールの冒険）月曜社、2014年がある。〕

³⁴ *Ibid.*, pp. 77-78 for the first edition; p. 40 for the second edition; pp. 73-74 for the English translation.

〔walten〕をとりあげ、それをブランシヨの「中性的なもの」〔neuter〕という問題へと接続している。

このとき猫について、あるいは猫が盲目であることについて、そして不可能な死が反復される場面について、さらには猫と人間がお互い鏡写しになっていることについて、デリダから些かの言及もないのはかなり奇妙と言える。その沈黙は、ブランシヨの小説のシーンが、猫とまなざし、そして死についてデリダが言わなければならないことすべてにとって系列的関係をもつと言っているかのようだが、彼はそのことについて何も触れないのである。なぜデリダは一言も発しなかったのだろうか？

デリダの二つの原稿〔セミナー版と講演版〕を注意深く比較すれば、読者は三つの事柄に気づかされるだろう。一つは、文章に加えられた小さな変更点。また「講演版原稿」でブランシヨの小説から突然「支配」と中性的なものへと移行する前にごく短いパッセージが追加されていること。そして、ブランシヨのテキストを引用する際に、ある部分を複数回省略している点である。

(1) デリダは彼のセミナーで、ブランシヨの小説のシーンをする際、その小説にはドゥルーズであれば「動物になること」とでも呼ぶものに関する「とてつもない幻想」が存在すると述べ、「ここには、語り手という『動物になること』、語り手という『自伝的動物になること』」について説明している³⁵。ブランシヨの講演で読まれたセミナー原稿には、わずかな変更が加えられている——「語り手という『動物になること』、ドゥルーズであればそう呼ぶであろうが、私としては『自伝的動物になること』、そのように呼んでみたい。³⁶」注目すべきは、デリダは明らかに彼の思想である自伝的動物の概念へと話を連関させていることだ。「私としては、そのように呼んでみたい」〔*dirait je pour ma part*〕とデリダは言う。つまりこの概念はデリダ自身が発明したものである。さらに「講演版原稿」では「語り手」という語が消去されているのである。デリダはここで、ある読みの可能性をも示唆しているかに映る。つまりブランシヨの物語の解釈に際し、デリダ自身の「私」を導入することによって、それを彼自身が——自伝的に——「動物になること」であると関連づけさせるような読みを。デリダは「自伝的動物」という概念を創りだしただけでなく、彼自身も自伝的動物となったのだ。それはまるで、盲目の猫がでてくるシー

³⁵ Jacques Derrida, *Séminaire. La bête et le souverain*, Vol. II, op.cit., p. 266.

³⁶ Jacques Derrida, *Parages*, Paris: Galilée, 2003, p. 295.

ンに自伝的意味があることを、かなり曖昧なたちでデリダが認めているかのようだ。あたかもブランショの猫がデリダにとって自伝的な猫となったかのように。

(2) 講演版原稿でデリダは、ハイデガーの「支配」の問題へと繰り返し論旨を展開させる。その概念は彼のセミナーが進む過程で関連をもってくるのだが、そのような展開を行う理由はブランショに関する講演では明確ではなかった。それゆえ彼は、[この講演が刊行される際]この移行を理由づけるために数行の文章を加えて、「それとして」の問題を提起している。つまり、人間と動物の差異の起源としての「それとして」であり、それがあってはじめて、その差異が小説のシーンと結びつくのである³⁷。ひとつには盲目の猫と彼の墓を掘るトマの関係が、また一方では「それとして」の問題があり、これらはいずれもまったく明らかになっていないが、デリダ自身はそのつながりを理解していたようである。

(3) 三つめの変更について言えば、デリダは意識的なのか無意識的なのか、猫にまつわるエピソードを引用する際、三つの段落を省略している。実に、この三つの段落はいずれも、猫の目とまなざしに関連したものなのである。デリダはセミナーと講演のどちらの場合でもこれらの段落の引用を省略している。最初の省略されたパッセージは、猫の目について語っており、「一方の目は閉じられており、もう一方の目は血に染まっている」とあり、その両目のなかで「みずからの姿を見させてくれる感覚を得た」と書かれている³⁸。二つめの省略されたパッセージでは、猫が飛び越えることができない虚無にとりこまれた感覚を猫が語り、前もって予見する能力を失ったことが描かれている——「こうして今や私は、まなざしなき存在だ」[“Et maintenant je suis un être sans regard”]³⁹。そして猫がその舌／言語が盲目（人のもの）であるという声もまた聞こえてくる——“langue d’aveugle”。三つめの省略されたパッセージは、猫自身が巨大な頭になったことについて語る箇所で、その猫が、頭というよりは、まなざしになったと語る場面である [“au lieu d’un tête, semble n’être qu’un regard”]⁴⁰。いずれの場合も、まなざしとその視線が問題になっており、いずれに場合でも、とある視点から、不可避的に虚構的となる猫の視点から、見えることと盲目であることが問題とされているのである。

³⁷ Ibid., p. 299.

³⁸ Maurice Blanchot, *Thomas l’obscur*. Première version, 1941, op. cit., p. 73. この箇所は第二版ではなくなっている。

³⁹ Ibid., p. 74. (Lamberton translates: “And now I am a dull-eyed creature.”, p. 71.)

⁴⁰ Ibid., p. 75.

ブランショの猫の「自伝になること」とまなざしと盲目が強調されていることについては、その関係についてほとんど精神分析的な読解を施したくなるところだ。おそらくこのつながりを理解するには、「それとして」の問題に目を転じなくてはならないだろう。すなわち、ブランショに関するデリダのテキストにおいて、『謎の人トマ』に触れている部分で起こっている二つ目の変更点の基礎となっている「それとして」の問題である。

それがハイデガーへの言及であることは明白である。ハイデガーによれば、現存在にそれとして固有なものは、死との関係であり、その不可能性の可能性との関係である。現存在の最も本来的な可能性を構成しているのは、この関係においてである。これらの可能性が、「了解」(Verstehen)の核心を成している(現存在の三つの決定的実存的要素の一つ。残り二つは情態性／心境〔state of mind〕と、頹落〔falling〕である)。「として—構造」、もしくは「それとして」の構造を「視」〔Sight〕や予見〔Foresight〕に結びつけるのが「了解」である。ハイデガーにとっては、「あらゆる『視』〔alle Sicht〕が原義的には了解にもとづく⁴¹」ものであるが(細谷訳、319頁)、これが意味するところは、「視」は可能性を投企することであり、私たちの「了解」という基盤のうえで存在するものを解釈することを手助けしてくれる。このような意味で「視」は、「それとして」と関連をもつ。「視」は「それとして」の事物に接近できる現存在の可能性を投企することだからだ。言い換えれば、「視」は存在の「開示性」(Erschlossenheit)と相関関係をもつということである。可能性の投企は「として—構造」を、三つ巴になった「先—構造」——先持(Vorhabe)、先視(Vorsicht)、先握(Vorgriff)の関係へと結びつける。予見——先持と先概念をつなぐ中間項——は、先んじて見ることで、「理解されるものを解釈可能なものとして固定させ」、「我がものとする行為〔Zueignung⁴²〕〔我有化〕」を先導する。このようにして現存在は「それとして」を持つ目的で、予見的に事柄の占有と把握を先導する。

ブランショの『謎の人トマ』における猫のエピソードは、このように「了解」という概念の理解においてなされた、ハイデガー哲学に対する初期の注釈として読むことができる。ブランショのテキストでは、「それとして」の死に接近する方途はない。トマは「死の現実から押し返され」、単に押し返される／拒まれるというだ

⁴¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1986 (1927), S. 147; English translation: Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie & Edward Robinson, New York: Harper Collins, 1962, p. 187.

⁴² Heidegger, *Sein un Zeit*, op.cit., S. 150; *Being and Time*, op. cit., p. 191.

けでなく、それは、死んでいる「として」の彼自身のイメージであり、トマに死との関係を結ばせないのである。さらに興味深いのは、まるで猫によって「先んじて」反復されるように、トマの不気味な経験が反復されるさまである。猫の独白は実際、トマに起こることの予言として解釈することができる。予見が予言となり、「視」は言語となる。そしてこの言語は盲目であり、盲者の言語となる。死に関してそれ自身が盲目であることが見えるのは、人間ではなく、猫なのである。

デリダにあって予見は、現在に対する盲目と結びついているだけでなく、幻想という盲目さとも結びつく。私たちはその幻想のなかで私たち自身を、死の不可能性に対して近づけなくしてしまうのだ。しかしながら、死のなかで私はもはや私自身ではないのだから、死に対する私の関係は、私のなかにすでにいる他者の在り方にもとづいている。デリダはそもそも『グラマトロジーについて』の時点から、「他者との関係や死との関係は、同一の開口部である⁴³」と述べていた。他者、例えば動物、例えば猫は、私自身とともにある私に、私の終焉という深淵にいる私と対面するものだ。デリダが言うように、「どんな底なきまなざしにも劣らず、『動物の』と言われるこのまなざしは、他者の目として、人間的なものの深淵状の限界を私に見るべく与えるのである。非人間的ないし没人間的なもの、人間の終焉の数々」を与えるからである（*L'Animal...*, 30/12/33）。

『動物を遊ぶ』のなかでデリダが強調したのは、私を開き、私のなかに死を書きこむのは、抽象的な、一般的な意味での他者だけではないという事実である。それは、そのたびごとに唯一たる他者、ゆえに「他性」ですらなく、ただこのあるいはあの、すなわち単独的なものである。このあるいはあの、単独的なものへの関係は、決して正当化されることはない。たとえそれが、私にはある種の一般的なものとして未だ残存しているような（他の猫たちや、他の国語や言語、他の哲学者たちといった）他のありとあらゆる単独的なものを、彼らを単独的なものにしないう犠牲を私に払わせるからといって、その関係は正当化されることはないのだ。これは、キルケゴールが倫理的なものから宗教的なものへ移行するとき⁴⁴、すなわち彼が信仰の跳躍を行った際の、デリダによるキルケゴールの解釈法である。その信仰の跳躍は、このフランスの哲学者の場合には、神の全能性や超越的な神とは結びついておらず、

⁴³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Seuil, 1967, p. 265. English translation : *Of grammatology*, trans. G. Ch. Spivak, Baltimore and London : John Hopkins UP, 1997, p. 187.

⁴⁴ Jacques Derrida, *Donner la mort*, op. cit. (*The Gift of Death*, op. cit.) を参照。

むしろ弱く、脆く、傷つきやすく、そのつど個々の存在であり、経験的に、そして自伝的にも私を刻印してきたものと結びついてきた。これはつまりビオス〔社会的・政治的生〕が、個々人の「生命」ないしは「生活」が、「自」のなかに、「自己性」のなかに、死を、他者を「書きこむ」(graphin)ということだろう。ある意味で、あらゆる自伝には、「自—他—死—生—記」(auto-hetero-thanato-bio-graphy)が同時に混在している。こうした観点においてこそ、デリダが「生けるものたちのもう一つの思考に、生けるものたちの、それらの自権性への、それらの *autos* への ... 関係」を強調する点を私たちは解釈できるのだ (*L'Animal...*, 173/126/234)。私にしてみると、まなざしがデリダを横切ったことで、動物や不可能なものへの問い、そして犠牲と死の問いが不意に開くところへと彼を誘ったのは——ほとんどの部分をあの幻想的にして実在する猫が担っているが——それでもやはり同時に、その猫以前に存在した猫、その猫を追っている猫たち、すなわち猫を描いた文学の言説をすべてひっくりめた、あの伝統そのものでもあったのではないか、そう思えるのだ。猫のまなざし——私たちは盲目になるところのまなざし——は、私たちの視野からは外れた、私たちが私たち自身の道徳性と結んでいる関係の盲点になっている場所で、私たちの単独的なものを差し示す。そしてこのまなざしは、私たちに差し向けられていると同時に、私たちから幻想的に出来するこのまなざしは、そのつど単独的なのである。絶対的に個々の、根源的に経験されている、この (tode ti)、浴室のこの猫が微動だにせず私を見つめ、幻想の余白を開く。決して概念には還元できない幻想において開かれる余白を。猫ではない、猫ではないのだ。まったき他者でもなく、おそらく他者すらでない。私たちが出会う単独性は、ひとつの／ひとりの他者とすら呼ぶべきではない。それが私に出会った瞬間、それが私を見つめ、私が見られた瞬間、それは瞬く間に私に触れて、私を横切り、私に属さない私の一部となるのだから。私たちは単独的に交わるのだ、互いの場所を交換することで。私たち自身にも未だ知られざる場所を。

〔凡例〕

(1) 本稿は、2014年12月3日に首都大学東京で行われた国際セミナー「ダリン・テネフ『猫、眼差し、そして死』で読み上げられた原稿“The Cat, The Look, and Death: (Variation on a Derridean Theme)”の翻訳である。

(2) 本稿で参照されるデリダの主要テキストは、原典フランス語版として Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis* (Paris: Galilée, 2006; *L'Animal...*, と省略)、日本語訳版として『動物を追う、ゆえに私は(動物で)ある』(鶴飼哲訳、筑摩書房、2014年; 『動物を追う』と省略)、英語版 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008; *The Animal...*, と省略)をそれぞれ底本とし、引用の際、必要がある場合には、斜線とページ数をもって、フランス語／英語／日本語として記載した。

(3) 本文中の [] は著者が Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris: Galilée, 2006. から原文の引用を行っている際に使用した。

(4) 本文中の「」は著者による引用を、()は著者による原語表記及び補足を、〔 〕は訳者による註釈を示す。著者ダリン・テネフの原文内においてイタリックで強調された箇所は傍点で示した。

[引用・参考文献]

本稿の訳出に際しては、以下の文献を参照した。作品からの引用は、特に断りがない限り原著の後に記した()内の翻訳書を使用し、適宜必要がある場合にのみ、訳者が既訳に若干の変更を加え、その旨注記した。

Blanchot, Maurice. *Thomas l'obscur*. Première version, 1941, Paris: Gallimard, 2005. (『謎の男トマ』菅野昭正訳、『ベケット・ブランシヨ』<筑摩世界文学体系 82> 所収、筑摩書房、1982年、121-65頁)

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Paris: Seuil, 1967. ; English translation : *Of grammatology*, trans. G. Ch. Spivak. (『グラマトロジーについて』(上・下) 足立和浩訳、現代思潮社、1972年)

—*Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. (『盲者の記憶—自画像およびその他の廢墟』みすず書房、鶴飼哲訳、1998年)

—*Aporias*, trans. Thomas Dutoit. (『アポリア 死す—「真理の諸限界」を「で／相」待一期する』港道隆訳、2000年)

—*Donner la mort*, Paris: Galilée, 1999; *The Gift of Death* (『死を与える』廣瀬浩司・林好雄訳、ちくま学芸文庫、2004年)

—*Le toucher* ; English translation : Jacques Derrida, *On Touching*. (『触覚、ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』松葉祥一・榊原達哉ほか訳、青土社、2006年)

—*L'Animal que donc je suis*. (『動物を追う、ゆえに私は(動物で)ある』 鶴飼哲訳、筑摩書房、2014 年)

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. ; English translation: *Being and Time*, trans. John Macquarrie & Edward Robinson. (『存在と時間』(上・下) 細谷貞雄、筑摩書房、1994 年)

[著者紹介]

ダリン・テネフ (Darin Tenev) 氏は比較文学と西欧現代思想を主に専門としており、現在はソフィア大学准教授。著作として、ジョイスやエリオット、ブルガリア詩人アタナス・ダルチェフの文学作品、ヴォルフガング・イーザーやモーリス・ブランショの文学論、フッサールやハイデッガー、J-L・ナンシーらの存在論、アリストテレスの詩学やラカンの精神分析などを比較文学的に論じた文学原論『虚構とイメージ、モデル』(Фикция и образ. Модели [Fiction and Image. Models], Пловдив: Жанет 45 [Plovdiv: Zhanet 45], 2012)、可能性や贈与、想像力といった主題からのデリダ論『脱線——ジャック・デリダ論』(Отклонения. Опити върху Жак Дерида [Digressions. Essays on Jacques Derrida], София: Изток-Запад [Sofia: Iztok-Zapad], 2013) がある。日本語訳として、「喪われる領土——日本アヴァンギャルド雑誌『亞』の場合」(小川寛大訳・高木信編『日本文学からの批評理論——亡霊・想起・記憶』笠間書院、2014 年) がある。また、テネフ氏はこれまで萩原朔太郎、高村光太郎、谷川俊太郎といった詩人や、西田幾多郎や三木清といった哲学者の作品のブルガリア語翻訳を手がけてきた。

Darin Tenev, "The Cat, the Look, and Death".

Reprinted by permission of Darin Tenev.

訳 = 南谷奉良 (一橋大学博士課程)