

原としての演劇——ラクー＝ラバルトの演劇／哲学

渡辺健一郎（俳優、批評家）

1940年生のフランスの二人の哲学者、ジャン＝リュック・ナンシーとラクー＝ラバルト。彼らの共同での仕事はよく知られているが、それは二人の思索の近接性を示すものではあっても同質性を証明するものではない。ここでは『舞台』、『対話についての対話』（以下、『対話』）という演劇を主題とする二つの対話を中心に、演出家などとして実作の現場にも関わるラクー＝ラバルトの演劇観とナンシーのそれとの間に、いかなる隔たりがあるのかを確認する¹。

先に思想的な前提を見ておこなうならば、二人とも共同性における合一の観念を忌避していたと言えるだろう。ひとまず特定の指導者が民族主義を掲げて「民衆」をとりまとめるような、熱狂的な集団を思い浮かべてもらえば良い。ナンシーの用いる無為〔＝脱作品化：désœuvrement〕という語に象徴的に現われているように、一つの共同体という「作品」を形成しようとする、作品として共同体を捉えることの政治的危うさに、どのように抵抗するか。これがナンシーとラクー＝ラバルトに共通した、大きな哲学的問題の中心に位置していたと言える。

とりわけラクー＝ラバルトは、「民族」はもとより、「超人」や「労働者」などといった概念による「人間」の神話化に焦点をあてていた。すなわち人間の形象〔figure〕ないし形象化を問題にしていた。このようにして彼は度々、自らの哲学の賭け金が「脱-形象化」であることを宣言するのだが、それは決して簡単に達せられるようなものではないということも自覚されていた²。「スペクタクルを打破せねばならないように——こう書こうとしていたんだ——形象を打破せねばならない（何というプログラムだろうか!）」³。ナンシーとの間になされた二つの対話は、ほとんど不可能にも思える脱形象化に、演劇をめぐる問いを通じて接近しようとするものであった。したがってそれは決して表現のジャンルとしての「演劇」の話にとどまらない。上述の途方もない哲学的プログラムにどうにかアプローチするための、そして二人の哲学の接近と離隔とを見定めるための、足掛かりとなるはずである。

1. 「パラドックス」を体現する俳優

対話の読解に入る前に、ラクー＝ラバルトがディドロの『俳優についての逆説』（以下、『逆説』）を論じている「パラドックスとミメシス」というテキストに注目したい。ディドロの著作の中でもとりわけ『逆説』は日本では等閑視されているくらいもあるが、演劇史においては極めて重要な位置を占めている。ラクー＝ラバルトによる『逆説』読解は、彼の哲学の核心をなす俳優＝主体論がよく表

¹ 二つの対話の概要については、高山花子「劇場的エクリチュールの声——ナンシー&ラクー＝ラバルト『舞台』の対話をめぐって」（『Limitrophe』第2号、東京都立大学西山雄二研究室、2023年）。

² 形象、あるいは脱形象化の問題については、以下に詳しい。西山達也「解説にかえて」、フィリップ・ラクー＝ラバルト『ハイデガー——詩の政治』所収、藤原書店、2003年。

³ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Scène: Suivi de Dialogue sur le dialogue*, Christian Bourgois, 2013, p. 24. なお、今後この著作から引用ないし参照する際は、発言者（ナンシー：N、ラクー＝ラバルト：L）とページ数とをあわせて当該の文の後に付す。

れており、ナンシーとの対話を読み解くための重要な鍵になるだろう。

ディドロの『逆説』は様々なレベルの逆説によって縫い合わされている。そこで主題とされている逆説はよく知られているだろう。俳優は登場人物を演じるためには感受性を持ってはならず、努めて冷静であるべし、というものだ。「私が俳優に求めるのは、洞察力と完全な冷静さ、あらゆることを模倣する技術、また同じことですが、あらゆる種類の性格や役どころを等しく演じる能力です」⁴。俳優は何度も繰り返し同じ役を演じなければならない。登場人物と同じ感情を抱いて舞台に立ち続けていたら、千秋楽では疲弊してしまい、公演初日と同様の演技はできなくなってしまうだろう。そのため俳優はまず「冷静な観客」でなければならない——これが『逆説』における最も歴然たる逆説である。

さて『逆説』は〈第一の者〉、〈第二の者〉の対話の形式で書かれているのだが、しかし誰の目にも明らかなように、〈第一の者〉の見解が優位に置かれている。先の、俳優は冷静であるべきだというテーゼも〈第一の者〉によって提示されるのだが、これはディドロの主張を代弁したものとみなされるだろう。実際に〈第一の者〉は、第三者から「ディドロ君」と呼びかけられたエピソードを語り、〈第一の者〉＝ディドロと読むのが自然であり一般的でもある。

ところがディドロの『劇詩論』などの他の著作を見ると、別の逆説が浮上してくる。そこでは俳優も含めたあらゆる優れた芸術家は、感受性豊かなのであり、反省的な存在ではないと主張されているのである。これはディドロの単なる矛盾であろうか。ラクー＝ラバルトはそう捉えることはせず、ここから一層込み入った形式上の逆説に踏み込んでいく。注目すべきは『逆説』の最終盤に突如として、語り手の言葉が挿入される点である。「逆説を弄している者の考えだけが、私に理解できるものである」⁵という書き出しで、語り手のパートが長々と展開される。ここで語り手としての「私」は決して自身の言説を開陳したりはしない。「彼はこう言った」と、〈第一の者〉の独り言を代弁するのみである。引用符の中でしばらく〈第一の者〉の言葉が言表された後、再び何事もなかったかのように〈第一の者〉と〈第二の者〉の対話が再開される。それではこの「語り手」という役どころは、何のために必要とされたのか？

地の文で「私」という一人称が登場する場合、通常それは筆者と等置されるだろう。しかし『逆説』では、ディドロ＝〈第一の者〉を代弁する筆者＝ディドロが登場させられている。

かくして作者——ディドロ——は同時に（つまり同じテキストにおいて）二つの位置を占めている。相容れない二つの位置を。彼は〈第一の者〉、二人の対話者のうちの一人である。あるいは少なくともそのように振る舞った。しかし彼はまた、公然と作者ないし言表者一般の立場に身を置くことで〈第一の者〉と一線を画す者、あるいは戯れ＝演技 [jeu] にすぎないかもしれないが、〈第一の者〉と一線を画すことができ、彼を登場人物として設定できる者でもあるのだ。⁶

⁴ Denis Didrot, *Œuvres esthétiques*, Paris, classiques Garnier, 1994, p. 306.

⁵ *Ibid.*, p. 374.

⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, 1986, p. 17-18. 『近代人の模倣』大西雅一郎訳、みすず書房、2003年、14頁] なお、本論文からの引用に際しては拙訳を用いたが、既訳に多くを負っている。

『逆説』において、「ディドロ」の占める位置は決定不可能なままにとどまる。しかしディドロは、決して戯れにこのようなパラドックスを弄していたのではなく、少なくともそれだけではなく、自らの哲学的営為をパラドクサルに推し進めようとしたひとであった。少なくともラクー＝ラバルトはそのように見ている。よく知られているように、例えば『ダランベールの夢』では「石も感覚するのではないか」という問いが発される。これは、一見ありえそうもない（現代ではその限りではないにせよ）テーゼを仮説として立てることによって、それを足掛かりに思索を前に進めようとしているのである。重要なことに、『ダランベールの夢』における「語る主体」は、やはりディドロその人ではない。この著作はディドロとダランベールの対話という体裁をとって始まるのだが、しかし後にこの対話はダランベールの夢の中で行われていたということが判明するのだ。ここでもディドロの位置は宙に浮いている。

これがディドロの思索に通底している「パラドックス」である。ディドロはソフィー・ヴォラン宛の手紙で自らの思索について「最大限に突飛であると同時にもっとも深遠な哲学」⁷であると述懐している。彼がかなり自覚的にパラドックスをパラドクサルに——「パラドックスを語る者」というパラドクサルな位置を引き受けながら——展開していたことが分かるだろう。

ラクー＝ラバルトはこのような思索の方途を「誇張法＝双曲線的〔hyperbolique〕」と形容している。ふつうレトリックの一つとみなされている誇張法という語で、ラクー＝ラバルトは「極端な物言い」のみを意味しているのではない。決して交わることなく無限に伸びていく、あの「双曲線」をイメージしながら以下を読むと、理解しやすいだろう。

パラドックスはそれゆえ、単に相反する意見、あるいは意表をついた（馴染みのない、ショッキングな）意見だというのではない。それは、極限を経由すること、今日論理学で言われているような「極大化」をも含意している。実のところそれは、誇張法＝双曲線的運動なのである。その運動によって、相反物同士の等価性が定められる——運動自体は恐らくけっして定まることはないのだが——。この相反物同士はそれ自体、相反性の権利上無限である極限まで押し進められている。それゆえに、パラドックスの定式はつねに二重の最上級からなる。すなわち、狂っていればいるほど賢明であり、最たる狂気が最たる賢明さなのである。パラドックスは、相反物同士の無限の交換ないし誇張法＝双曲線的な同一性によって定義づけられる。⁸

ラクー＝ラバルトの思索の展開において、重要なのはここからである。つまり、このような意味でのパラドックスをもっともよく言表することのできる者は誰か？ どのような資格を持った存在がパラドックスの言表者たりうるだろうか？ ここに最大の賭け金がある。言表主体が自らの呈するパラ

⁷ 小場瀬卓三「解説」、『ディドロ著作集 第一巻 哲学I』小場瀬卓三、平岡昇監修、法政大学出版局、1976年、432頁。

⁸ *L'imitation des modernes, op. cit.*, p. 20. [『近代人の模倣』前掲、18頁]

ドックスを十全にコントロールしてしまっている場合、狂気は頓挫し、極限へと向かう歩みは止まる。パラドクサルな言表の意味内容の責任を、特定の誰かが負ってしまうなら、究極的にはパラドックスはパラドックスであることをやめてしまうのである。それでは、パラドックスはいかにして可能になるのか？

ひとまずラー＝ラバルトの「解決」を見るならば、そこでは主体の固有性の不在がパラドックスを可能にする、とされている。「パラドックスを支えているもの、それは「あらゆるものを模倣する」技術であり、「あらゆる種類の性格や役にも等しく値する適性である。言い換えれば、あらゆる固有性の不在、欠如である」⁹。俳優という存在は理念的には、性格や生い立ちはもとより、年齢ジェンダーその他を（あるいは人間という種すら）超えて、自らとは異なるものを等しく演じなければならない。あらゆるものをよりよく演じるためには、俳優個人の固有性はあるていどはならない。あるいは、固有性の欠如こそが俳優の固有性なのである。これこそ、ディドロの『逆説』を通じて導き出された、ラー＝ラバルトによる「俳優の逆説」である。

もともと非固有的であることが、もともと固有的であるというこのような俳優の在り方は、まさに双曲線的であろう。俳優には、決して交差することのない二つの線が並列する、極大化の運動をなす双曲線論理〔hyperbologique〕がはたらいているのである¹⁰。

さて、非固有性をまさに体現する俳優という存在を、ラー＝ラバルトは（あるいはディドロがすでに）ありうべき人間主体の一つの範例として考えていたと言って良い。無論、先に述べたように「形象」に抵抗するラー＝ラバルトは、「俳優」を一つの「形象」に仕立て上げ、それを特権的なモデルであると安易に考えることには反対するだろう。しかし上記の双曲線論理からすれば、俳優とはパラドックスそれ自体である。それは形作ろうとしても究極的には不可能なままにとどまる。したがって俳優を範例とすること自体もパラドクサルでしかありえない。かくしてラー＝ラバルトにとっては、俳優主体について思考するというまさにそのことが、彼の哲学の動因となっていたと言えるだろう。

以上のようなラー＝ラバルトの哲学、双曲線的論理を、図式的にのみ理解してはならない。そこに伴う多大なる困難、あるいは不可能性を、実際のものとして引き受けなければならない。俳優の双曲線的なあり方は、近代以降の演劇が常に問題にしてきたのだということも指摘しておこう。例えば戦後最大の演出家の一人ピーター・ブルックはこう語っている。「彼〔俳優〕は距離を保ちながら完全に没入することを——つまり我を忘れながら冷静であることを——求められているのである。俳優は真面目でなければならず、しかも不真面目でなければならない」。そして「不可能に近いが、しかしこれは肝腎な点」なのであると¹¹。ラー＝ラバルトの問題は演劇に携わる者の切実なものであり、それがそのまま彼の哲学的問いの中心を占めていたということは念頭に置いておかねばならない。

さてこのとき、「性格をもたないこと、誰でもないこと——あるいは、あらゆる者であること。誰が

⁹ *Ibid.*, p. 26. [同前、29頁]

¹⁰ ラー＝ラバルトによるこの双曲線論理という造語は、一つの点に収斂していくような弁証法の運動に対置（あるいは並置）させられる。詳しくは『近代人の模倣』に収録されたヘルダーリン論「思弁的なるものの中間休止」を参照。

¹¹ ピーター・ブルック『なにもない空間』高橋康也、喜志哲雄訳、晶文社、1971、171頁。

それを知りうるのか？ またとりわけ、誰がそれを言いうるのか？」¹² 俳優が自ら「私は誰でもない」などと言ったとして、あるいはそう自任したとして、そのパラドクサルな言表は正当化されることがない。ディドロにすでに見られたように、ここで「私」なるものはいかなる位置を占めることもできない。

われわれは、どうすれば非固有性を体現することができるのか。「あらゆるものを模倣する」技術なるものがあるとすれば、それはどのように獲得することができるのか。パラドックス以外の何ものでもない俳優であろうとすることはできるのか。次節以降、ラー＝ラバルトとナンシーとの間に交わされた二つの対話の歩みを確認しながら、この問いに迫ってみよう。

2. 原-演劇とスペクタクル

まずは1992年に行われた往復書簡、『舞台』を中心に読解を進める。この対話はラー＝ラバルトの提出する「原-演劇 [archi-théâtre]」という語をめぐって進行する。原-演劇とは端的に言えば、デリダが「原-エクリチュール」と呼んだものにほとんど等しい。ラー＝ラバルト自身もデリダから表現を借りていると認めている (L,91)。いずれにせよそれは、「自然」を代補する「技術」のことを言わんとしているのだと考えてひとまず支障はないだろう。しかし二つの「原」に力点の差異があるとすればそれは、演劇は宛先 [adresse] のことを考えなければならないという点にあるのではないかと推察される。無論、「原-エクリチュール」にも宛先の含意があることは言うまでもない。しかし痕跡として残るエクリチュールが「誰かに届いてしまいうる」ような伝達の性格を持つものに対して、演劇＝劇場では、具体的な目の前の他者を前提としている。演劇が現前化される空間では、どうあっても目の前の観客と何らかの関係を取り結ばないわけにはいかない。ナンシーがエクリチュールと演劇ということで両者をほとんど等置しようとしているにせよ (N,105)、両者のイメージの差異は小さなものではないだろう。

その上で、デリダ的な身振りからさらに遠く見えるラー＝ラバルトの特異性は次の点にある。彼は「原-演劇へと向かう努力がない限り、然るべき演劇はあり得ないんだ」(L,23-24)とまで言っているのである。ただし勿論、あらゆる形象を脱していこうとするラー＝ラバルトは、原-演劇を目指されるべきアイデア、理想のようなものとして想定するのではない。それでは、目指されるべき原-演劇とは一体何なのであろうか？ これがナンシーから提出された、最も大きな問いである。

先どりして言うておけば、ナンシーが12年後の『対話』でもなお、「スペクタクル的なものと演劇的なものとの間にあなたが十分保とうとする区別では、私にはいつも不満がのこる」のであり、その区別の「あいまいな基準」は承服しかねる、と漏らしているように、この問いは解決されることがない (N,90)。それでもなおこの問題について考えるための鍵は、第一に「スペクタクル」にある。この語はまず観客を眩惑する派手派手しい演出の演劇や映画のことなどを意味するが、思想史においても度々問いに付されてきた。そこには真実を覆い隠し人々を疎外する虚飾や、政治的熱狂を生む煽動の

¹² *L'imitation des modernes, op. cit.*, p. 35. 『近代人の模倣』前掲、46頁]

装置などといった観念がまとわりついており、ルソーやシチュアシオニストなど、様々な思想家の批判の対象となってきたのである。

自身の記憶を振り返りながら、ラクー＝ラバルトもまた装飾過多のオペラや、過剰に演技をする俳優への苦言を呈している (L,15)。そしてアリストテレスの時代にも存在したような「ひたすら「強い感情」を喚起しようとする」、「効果を狙った」創作」(L,74) への素朴な嫌悪を示している。彼が原演劇というときには、スペクタクルを排した演劇のことが志向されていると言って良い。対してナンシーは、演劇はスペクタクルを必然的に伴うのではないかと問う。一つずつ確認していこう。

二人の対話は、アリストテレス『詩学』の読解をひとまずの手がかりとして始まる。西洋の芸術、あるいは美学を強く方向づけることとなった『詩学』は、一般に理解されているように、戯曲論であって上演論ではない。アリストテレスが悲劇の根幹に位置付ける「カタルシス」を可能にするのは、あくまでミュトス (ストーリー) であり、俳優の演技や *opsis* (日本語では「視覚効果」、「視覚的装飾」などと訳される) は副次的なものであるとされている。少なくとも多くの場合そう読まれている。それは例えば次のような箇所¹³に顕著であるだろう。「視覚効果 [*opsis*] は、確かに観劇者の心を動かしはするが、創作術から最もはずれるものであり、詩作術に固有に属する要素としては最下位に位置する。なぜなら、悲劇の力は、たとえ上演されなくても、そして俳優がいなくても、存在するからである」(1450b10) ¹³。

しかしナンシーはこのような一般的アリストテレス理解に待ったをかける。彼は *opsis* を、フランス語では「スペクタクル」とも訳されるとしながら、それでもなおそれは演劇にとって副次的なものではないものとしている。『詩学』には「悲劇作品がどのようなものであるかは、読むだけで明らか」(1462a10) とあるが、ここでギリシャ人にとって「読むこと [*lecture*]」というのは、孤独な読解ではなく、大声での朗読 (レクチャー) を意味するのだ、とナンシーは注釈をつける。「観衆に向けた演劇の実演」に際しては、「「スペクタクル」と「演技」を区別することは恐らく決して単純ではない」。そして「言表化する演技のうちにはスペクタクル的なものが既に必然的にあるし、言表化というのはもともと「付随的^{アクセソワール}な」、「華々しい」スペクタクル的なもの内にも残りうるんだ」(N,40)。ナンシーは、演劇がスペクタクルと究極的には手を切ることができないのではないかと問うているのである。

ナンシーからすれば、「スペクタクル」と「演出 [=舞台化 : *mise en scène*]」はほとんど同じことを意味している。言葉が発されるということ、それが舞台に寄せられるということ、それは既にスペクタクル化、ひいては「形象化」であると言えるのではないか。ラクー＝ラバルトがヘルダーリンの演劇や自身の演劇活動を通じて「脱形象化」の可能性を見ようとするとき、それはすでに何らかの形象化とともにあるのではないか。ナンシーも決して、装飾に塗れたスペクタクルを是認するのではない。しかし彼はその上でなお、スペクタクル的なものとラクー＝ラバルトの求める演劇との差異は一体何

¹³ アリストテレスからの引用は、以下の邦訳を使用した。アリストテレス『詩学』三浦洋訳、光文社古典新訳文庫、2019年。ただし、ナンシーとラクー＝ラバルトの間で、フランス語の翻訳が問題になっている場合はその限りではない。

なのか判然としないと疑問を投げかけている¹⁴。

なお、『舞台』の4年後にナンシーの『複数の単数存在』が出版されるのだが、ここでは彼の共同存在論がスペクタクルと不可分であることが明示されている。そこでは、諸存在が互いに露呈されてあるというまさにその事実、あるいは諸存在とは互いに露呈し合うことによって可能になるという事態が存在論的なレベルで認められている。このようなナンシーの哲学の最深部にここで論究することはできないが¹⁵、端的に言えば彼はスペクタクル批判が疎外論と結びついてしまい、人間の本質、人間性を一つの形象や作品として前提としてしまうということを問題にしている。いずれにせよナンシーは疎外論を回避するために、互いに自／他を上演＝表象 [représentation] し合う、スペクタクル的な共同存在について考えている、ということだけはひとまず指摘しておこう。『舞台』では彼の目指すところが「主体への回帰」などでは決してないという宣言の後に、次のように語られる。

向合 [vis-à-vis]。ここにこだわってみることもできるだろう。向合のためにスペクタクルや現象は存在するのだけど、それは客観的には眼差すことも、現象の的になることも、それ自体が中立化されることもないという点で、主体とは異なっている。これを機にそれを観客 [spectateur] と呼んでみたいけど、それは、自分が眼差し見つめているものから眼差され、的にされるからこそ観客であるのだし、だからまた主観的表象の経済とはまったく異なる経済に属する一つの演劇、一つのやり取り、一つの循環そして一つの共同性のなかにとらわれている——とらわれ、分有されている——からこそ観客なのであって、その点でも主体とは異なっている。あなたの言う「原演劇」においては、どのように原観客が原舞台から眼差されているのかを、その反対の眼差し方と同様に、分析する術を知らなければならないと私は考えているんだ。(N,31-32)

ここで言われていることは、見た目ほど難解ではない。すなわち舞台上の俳優たちが「観客に見られている」という仕方でも観客のことを認めたり、「劇場に集った観客たち」といった仕方での共同性を構築したりすることで、観客はようやく観客たりえるということである。そしてまたこのような観客は、カント哲学に由来する「表象する主体」とは異なり、生産や消費といった「現実」から逃れた特異な共同性を形成している。こうした意味での観客について、ラクー＝ラバルトはどう考えているのか。そうナンシーは問うているのである。

演劇にはジレンマ（あるいはこう言って良ければ双曲線的な性格）がある。原演劇が観客を眩惑させるようなスペクタクルを回避するものだとしても、それでもなお演劇においては、ラクー＝ラバルトも認めているように「観衆に向けた、声を大にした、力を入れた発話」(L,15)が必要なのである。彼は観客を主題にしていらないが、しかしそれでも演劇においては観客への発話 [proférer]、すなわち

¹⁴ 形象をめぐるナンシーとラクー＝ラバルトの対立について、より詳しいものに柿並良佑「文学を語／騙るのは誰か——ラクー＝ラバルト&ナンシーのミメシス論から」(日本フランス語フランス文学会東北支部『日本フランス語フランス文学会東北支部会報』、第10号、2017年)。

¹⁵ 『複数の単数存在』におけるナンシーのスペクタクル論に注目したものに、山根佑斗「ジャン＝リュック・ナンシー『単数複数存在』とスペクタクルの存在論」(『Limitrophe』第2号、2023年)。

pro (前方へ) -férer (運ぶこと) は演劇の本質の一つであると考えている。

したがって、観客の存在をどのように想定するのか。これがナンシーとラクー＝ラバルトの間によこたわっている最大の問題の一つである。次節で見るように、この問いは決して二人を分断するものではないが、しかし力点の差異は確認されねばならない。結局のところ、観客との関係において、スペクタクルとそうでないもの(原-演劇)を区別するものは一体何なのか。あるいはナンシー流に問うならば「良きスペクタクルと悪しきスペクタクルの区別」¹⁶はどこにあるのか。その区別は可能なのか。ラクー＝ラバルトによる応答に移ろう。ナンシーがそれで満足することはなかったにせよ。

3. 冷醒な芸術

スペクタクル的でない演劇。ラクー＝ラバルトはそれを、「冷醒さ」という語彙とともに説明しようとする。節制的であること、酔っていないことを意味する冷醒さ〔独：Nüchternheit、仏：sobriété〕。ヘルダーリンによって記され、ベンヤミンがヘルダーリンの思索／詩作において光を当てたこの語を、ラクー＝ラバルトは他の著作でも度々取り上げている。「冷醒」はふつう「酩酊 [ivresse]」や「神懸かり的熱狂 [enthousiasme]」、あるいは「恍惚 [extase]」などと対置されるが、この対立は西洋の芸術の歴史、あるいは西洋の歴史のすべてを覆っていると言っても良いであろう。ニーチェに即して、これをアポロ的なものとディオニュソス的なものとの対立と重ねてみることは容易い。しかしながらラクー＝ラバルトは1985年の段階で、そのような単純化に疑義を呈している。すなわちニーチェ的な図式(そして暗黙裡のディオニュソス的なものの称揚)を批判的に捉えている¹⁷。

ラクー＝ラバルトが冷醒を評価するとき、それは単なる酩酊に対する素面、熱狂に対する冷静、感情に対する理性のことを言わんとしているのではない。少なくともそれだけではない。『対話』で彼は、「アリストテレスは演出を非難しても貶めてもいない。彼は芸術における冷醒の原理を述べているんだ」とし、この原理について以下のように解説を加えている。

『詩学』全体を下支えする問いはこうだ。悲劇や劇的芸術において、芸術に属する／属さないものは何なのか？ この点についての回答は、まったくもって曇りなきものだと思う。つまり、冷醒な演出が芸術に属している、というものだ。アリストテレスが17章で、構成の観点から次のように言うとき、それは正しい。「(悲劇の作者は) 最大限、舞台を眼前に描いてみなければならない。もっと逐語的に訳すなら(事物を) 眼の前に(pro ommatôn) 置かねばならない——と云っている。また、すぐに付け加えて「可能な限り、身振り(tois skhêmasin)をしてみることで仕上げ」なければならないとしている(1455 a 32)。(L,20-21)

またラクー＝ラバルトは『詩学』14章の冒頭を引用する。「実際に物語は、スペクタクルからは独

¹⁶ ジャン＝リュック・ナンシー『複数にして単数の存在』加藤恵介訳、松籟社、2005年、139頁。

¹⁷ *L'imitation des modernes, op. cit.*, p. 113-131. (『近代人の模倣』、164-190頁)

立して構成されねばならない。生じる事件を聞き知るだけで起こりゆく事柄に身震いしたり憐みを覚えたりするように。これこそが『オイディプス』の物語を聴く（強調ラクー＝ラバルト）ときに感じ取られるものだ。そして「大きな声での朗読——それは古代人にとって決してゲストゥス〔身振り〕を排除しない——、それは私が理解しようとしている意味での、最初の演出なのだ。悲劇に固有の効果を成就させるためには、朗読で十分なのだ」とする（L,21-22）¹⁸。

ラクー＝ラバルトが目するの、『詩学』17章と14章ではいずれも、身体や身振りの問題が排除されていない点である。アリストテレスによれば、詩作の際には舞台を思い描いてみて、自分でも体を動かしながら試行錯誤する必要がある。そしてまたストーリーを語り聞かせる、あるいは聞くときにも、必然的に身振り手振りが伴う。ラクー＝ラバルトによれば、これがスペクタクル以前の、冷醒な芸術である。「演劇＝劇場は「舞台」を含んでいるけど、この舞台——行為化、言表化——は常にスペクタクル化に先立っている。これはある種の原-演劇を定義するものだ」（L,22）¹⁹。

文字通り読めば、冷醒な芸術、原-演劇とは、スペクタクルには至らないが、しかし身体をとまなうミュトスの構成と上演を意味していることになる。一見、かなり常識的な見解ではないだろうか。しかし彼の引用しなかった箇所を見ると、事態がそう単純ではないことが分かるだろう。アリストテレスは『詩学』17章でこう続けている。

さまざまな感情の中に入り込む人が最も説得力に富む仕上げ方をする [...]。例えば、実際に苦悩を感じる詩人こそが最も真に迫った形で登場人物を苦悩させ、実際に怒りを感じる詩人こそが最も真に迫った形で登場人物を怒らせるのである。それゆえ詩作は、恵まれた素質を持つ者の業であるか、そうでなければ狂気の者の業である。というのも、恵まれた素質を持つ者は柔軟性によって、狂気の者は我を失う自己離脱によって、さまざまな感情の中に入り込めるからである。²⁰

ここでアリストテレスが「狂気」に一定の評価を下していることは無視することができない。文字通り読むなら、むしろ冷醒の原理からは遠いことを言っているようにも見えるだろう。しかしラクー＝ラバルトはナンシーとの対話に際して議論の筋がぶれてしまうことを回避したのだろうか、直前で引用を止めている。彼自身この箇所について、括弧の中で言及している。「(17章の最初の段落全体を極めて注意深く読まねばならないだろう。これは私が声高に主張した、冷醒の原理と矛盾するように見える——そんなことはないとは私は信じているのだけど——。ここには後で戻ってくるかもしれない）」（L,20）。しかしながら対話がここに戻ってくることはなかった²¹。

¹⁸ 「身振り」を意味するラテン語の *gestus* という語が用いられるときには、ブレヒトのことが念頭に置かれている。

¹⁹ *la mise en acte, la mise en spectacle* をそれぞれ「行為化」、「スペクタクル化」とひとまず訳出した（「言表化」は *l'énonciation*）。いずれも *la mise en scène*（演出）をなぞらえた表現である。

²⁰ アリストテレス『詩学』前掲、127-128頁。

²¹ なお、ヘルダーリンを論じながら、あるいはニーチェとハイデガーによるヘルダーリン解釈の差異を論じながら、ラクー＝ラバルトは狂気と冷醒さとの関係に言及していた。彼はヘルダーリンが「同一性の欠如」という西洋の運命を受諾していると述べ、この受諾を「気高くない狂気と呼ぶこともできるだろう」

ひとまず、素朴でありながらも核心に迫っているように思われるナンシーの問いかけにうつろう。彼は、「あなたの喚起する冷静の原理の中身について、もっと明確にしたい」とし、次のように続ける。冷醒さに注釈をつけるときも、やはり観客のことが念頭に置かれていることに注目したい。

冷醒さはまず、単に外在的で形式的な仕方で、やり過ぎや酩酊に対置されるのではない（だってまさに、「形」はどこから始まるというのか？）。冷醒は何よりも、様々な語や形のアルコール、その蒸気が何らかの啓示への道をひらくのだ、と信じる必要はないことを表している。冷醒な芸術は、^{ミステイゴーズ}神秘煽動者の、そして最終的には^{ミステイフィアン}たぶらかし屋の芸術に対置されるのだろう。(L,41)

ナンシーが提起しているのは、観客を魅了し、陶酔させるような芸術との対比から、冷醒さは理解されるべきなのではないかということである。その上で彼は魅了する芸術の例として自身も好きだとするギュスターヴ・モローの絵画やワーグナーのオペラを挙げながら、芸術は何らかの「酔い」と手を切ることができないのではないかと問う。

酩酊を断念すべきだと——少なくとも素朴に、当然なこととしては——思っていないんだ。しかし酩酊が、何か^{ミステリック}神秘的なヴィジョンに通じていると考えてもいけない。私が「酩酊」と呼んでいるものは、法悦的なものではまったくないし、尊大なものでもなおさらない。そうではなくそれは、少なくともある種の^{アンボルトマン}熱中であり^{デボルトマン}逸出でもあって、恐らく「演技」や「舞台」と切り離せないものだ。その位置づけについては、私たちは一致していると思う。俳優、そして／あるいは観客として、ひとは泣いたりするはずだ……演劇において散見される、怒鳴り声の実践には耐え難いものがあるにしても。時には、発話は「過大」であらねばならない。[...] 私は問いをこう立てているんだ。どこに、どのようにこの「過剰」を指定すれば良いのか。(N,42-43) ²²

ナンシーの問いは一貫しているように見える。彼もラクー＝ラバルトと同様、決して「酩酊」や「過剰」をそのまま肯定するのではない。しかし過剰さと冷醒な演出との間に境界があるとすれば、それはどこにあるのか。どのように見定めれば良いのか。ラクー＝ラバルトは「冷醒の原理」と言うことで、この問いを回避してしまっているのではないか。

さて、ラクー＝ラバルトの再応答はどういうものか。彼はナンシーに反対することもあまり見当たらず、往復書簡という体裁のもと「何か言うべきこと」をもたねばならないということに困惑していると表明する。その上で、読みながら「あー、いや [Ah, non!]」程度の、はっきり発音されないような不一致の表明はあったと述べる。しかしなおも応答しなければならないということで、事物のよう

とする。しかしその狂気は「陶酔」の狂気や、神的なものへの熱狂的な同一化の狂気」とは何の関係もないとも言う (*L'imitation des modernes, op. cit., p.131*. 『近代人の模倣』前掲、190頁)。

²² 法悦的と訳した *orgiaque* は、古代ギリシャのディオニュソス祭、あるいはそこで行われていた儀礼を意味する *orgia* を語源に持つ。

に「反応 [reaction]」することを選択する (L,44)。

彼は、自身の考える芸術について次のように語ることで「反応」する。「舞台や本 (ナレーション)、画布や「打製石器」は、それらが現前化しているものを非現実化している。すなわち、それらが現前化せしめているものを現前から免算している。(…) 伝統では、テクネーは「増大 [surcroit]」として考えられている。自然への「追加」であると。マラルメが言っている——そして言うのを拒む——ように。事態は反対だし、このことはすべてを変えると、私は睨んでいる」。そしてまた「原-演劇、非-スペクタクル的なもの、冷醒さなどなどといった名目で語ろうとしたことのすべては、この免算 [soustraction] の理論、より正確に言えば控え [réserve] の理論に属している。芸術は自然——現前する存在者の集合——を控えて、かくして芸術は現前化を現前化するのである」(L,50-51)。

ひとまず確認できることとして、まずラクー＝ラバルトのいう芸術は、無からの創造 (現前への、新たな何事かの追加) や、アイデアの再現前化ではない。あるいはまたそれは、「現実を切り取る」といった類のことでもない。では一体何なのか？ バディウ由来の「免算」という語が登場しているので、それを頼りにしてみよう。バディウは存在なき現れ (空集合) の現前化 (現前化の現前化) に芸術の可能性を見たのであった。例えばバディウはマラルメの「バレエ」を論じて、彼の「踊り子は踊らない」という詩句について次のように注釈をつけている。

ダンスとは、書き込まれざる詩編、あるいは非痕跡化された詩編のようなものである。そしてダンスとは、ダンスなきダンス、非ダンス化されたダンスのようなものでもある。ここで言われているのは、思考の免算的次元のことである。あらゆる真の思考は、それがそこにおいて構成されているところの知から免算されているのだ。ダンスが思考のメタファーであるのは、まさしく、ダンスが身体を使って次のことを指し示すからである。つまり、出来事的なその出現という形式における思考は、知のあらゆる先行存在から免算されているということである。²³

ここでダンスとは、既に知られている何事か、覚えた振り付けや習得した技術、狙われた効果等々の現前化ではなく、もっと言えば「ダンス」の現前化ですらない。「ダンスですらない何事か」の現前化それ自体が現前化される、そうした出来事が免算されたダンスだと言われているのである。そしてこのような意味でのダンスの主体は、「踊り子」ではない。このことは、ラクー＝ラバルトがディドロの『逆説』から導き出した俳優のパラドックスとほとんど同じことを言っているとみて良いだろう。

ナンシーの問いに応えようと、ラクー＝ラバルトはこのように様々に言い方を変えながら冷醒さについて注釈をつけているのが分かる。まだ十分に言葉が尽くされたとは言い難いが、ひとまず先へと進もう。

²³ アラン・バディウ『思考する芸術——非美学への手引き』坂口周輔訳、水声社、2021年、127頁。なお本稿では言及できないが、この引用の後に、ダンスは (演劇とは異なり) スペクタクルでない、という言明が続くことも注目に値する。

4. 対話——いくつかのリズムで

ここからは、2004年の『対話』の内容を確認する。『舞台』から12年の時を経て改めて行われたこの対話は、劇作家であり演出家のジャン＝ピエール・サラザック主催のコロックにおける対談の書き起こしである。ナンシー、ラクー＝ラバルトの両者から度々、コロックの時間制限を気にするような発言も聞こえてくる。『舞台』でのやり取りよりも即興的であり、それだけのいっそう意見交換が直截になされているような印象も受ける。

さてここでは「原-演劇」や「冷醒さ」の問いを引き継ぎながら、それをさらに進めることが目論まれる。そのためにまず主題にされるのは「対話」とその演劇的性格、あるいは演劇の対話的性格である。二人が最初に着手したのは、演劇的テキスト、すなわち戯曲の特性についてであった。

ナンシーは以下のように提起する。演劇的対話においては、ふつう「著者」の存在はほめかされない。叙事詩やその他の文章のスタイルにおいては（無論、今私の書いているような「論文」においても）「～とナンシーは言った」などと、第三者としての著者の視点から〈名〉が記述されるが、対話形式においては登場人物の〈名〉は統語論の外に置かれることになる。〈名〉は、作者によって喚起されるのでも登場させられるのでもない。少なくともそういう体裁をとらない。このとき、対話的テキストを「単に」読もうとする場合でも、「テキストの諸部分、諸契機として、これらの登場人物の名を「行為」しなければならない」。無論、〈名〉は口に出されるのではない。そうではなくそれは、「ト書き〔*didascalies*〕の出来事性」とでも言うべきものであり、それは「権利上締め出されている、すなわちそのテキストはただ演出されうるものでなければならない」とされる（N,70）。

ト書き（一般に、会話の間に挿入された「（と、彼は大声で言った）」、「下手から退場」などといった指示文）と訳した *didascalie(s)* とは、ギリシャ語ではもともと演技指導を意味する単語である。したがってそれは、テキストの発話の仕方などを表し、テキスト＝対話の外に位置していることとなる。

「（大声で）」などというト書きがあった場合には、読む者は文字通り「大声で」と発話するのではなく、当該の台詞を大きな声で発話しなければならない。「ただ演出されうる」というのはそういうことを言わんとしている。

ナンシーはここから、演劇的（対話的）テキストは、「演出家や俳優などといった者が介入しうる前に自己を演出するテキスト、すでにそれ自体で自らを「行動させる」テキスト」なのではないかと言う（N,70）。そしてこのようなテキストの性質が開始されるのが、まさに〈名〉においてなのではないかと言うのである。〈名〉は、登場人物のポジション、それが他の人物とは異なる言表化の主体であるというまさにそのことを「局所化する」。あるいはまた、「演劇の登場人物は実在しない。それは行為の局所的密度化」とされている（N,72）。ナンシーからすれば、確固たる「言表主体」や、特定の性格、性質を持った「登場人物」という形象がまずもって存在するのではない。そうではなくむしろ、〈名〉こそが主体を主体たらしめ、登場人物を他の諸現前から際立たせるという仕方で現前化するというのである。

これに対するラクー＝ラバルトの応答は、演劇の実際にかかわるような一見常識的なものであった。彼は、〈名〉の問題を特権化するナンシーへの反論を表明する。ラクー＝ラバルトによれば局所化の責

を負うのは演出家、あるいは特に俳優である。「劇作家は、全てのト書き＝演技指導を書いてしまうこともできる（ベケットを見てくれ）。しかしそうすることで彼は、演出を言いつける〔*dicter*〕以外のことはまるでしていない。演出、すなわち「身振り手振り」一般や、無論おおまかにでしかないけど多分、調子について」（L,77）。書かれたト書きをどうするかは、最後のところで俳優たちに任せられるというのである。

さてラクー＝ラバルトは、ナンシーの「演劇の登場人物は実在しない」というテーゼには同調するのだが、その理由については物言いを付ける。それは〈名〉による「行為の局所的密度化」を理由とするのではなく、相互に言われたり行われたりすること、そういった相互的な諸行為しか存在しないからだとするのである（L,78）。結局のところラクー＝ラバルトにとって問題なのは〈名〉ではなく、俳優であった。「もちろん舞台上では、控えられたこの空間のなかでは、（多かれ少なかれ扮装した）俳優や、付随物や、^{アクセソワール}装飾以外には決して問題にならない。実際のところ、現在-存在者、それがすべてだ」（L,79）。ただしこのようにスペクタクルとして現前している俳優そのものが重要だということではない。俳優は、定められた台詞のみならず、テキスト外のテキスト、他の登場人物との関係、あるいは観客との関係、さらに言えば空集合すらも現前化するだろう。このような意味で「現前化それ自体がまさに問題なのだ」（L,79）と言われるとき、『舞台』でなされた諸議論を多少とも補足していると言える。ここには彼が『舞台』で冷醒の原理を「免算」や「現前化の現前化」という表現で説明していたこととの関連を見ることができるのである²⁴。

さて『対話』ではもう一つ、このような意味での演劇的＝対話的テキストが、プラトンに端を発する哲学的対話とはどのような関係を持っているだろうかということが主題にされている。言うまでもなく、プラトンも自らの哲学を「対話」として書いた。それではそれは、演劇とはどの点で異なり、重なるのか。ナンシーは演劇的対話と哲学的対話との近接性を述べながら、しかし両者の差異を「アクセントないし重心の移動」によって表そうとする。すなわち「*dia-logique* としての演劇と、*dia-logique* としての哲学」（N,74）。ナンシーはこの区別について提起するのみで、それについてはここでは詳述されないのだが、この重心の違いは些末なことではないだろう。*dia* という接頭辞は、分離や区別、横断を意味する。したがってこの接頭辞が強調されるときには、「対」というまさにそのこと自体が問題にされている。他方でギリシャ語の *logos* に由来する *logique* が強調されるときには、論理や言葉、あるいはその弁証法的性格に光が当てられることになるだろう。

この提起に対するラクー＝ラバルトの返答はどういうものか。彼はこのアクセントの区別に同調するが、そのうえでプラトンの哲学的対話を批判的に見ている。『法律』7章では、国家体制こそが「もっとも完璧な行為〔*drame*〕」として描かれ、そのようにして演劇や悲劇をより劣った行為として見なしているのであった。つまりプラトンにとって問題だったのは「優れたドラマ」としての国制だった。

²⁴ このことは、ナンシーの上演〔*représentation*〕観にほとんど等しいように思われる。ナンシーの上演論については、『舞台』のスペクタクル論と関連して、拙著で扱った。「強意の *re*。現前を強めること、あるいは強められた現前化。ナンシーはこれを現前それ自体の現前化とか、現前しているということ自体の現前化といったように言い換えています。さらに翻訳してみましよう。それは上演しているという事実の上演であると」。渡辺健一郎『自由が上演される』、講談社、2022年、106頁。

たしかに、わたしたちの全国家体制は、もっとも美しく、もっともすぐれた人生の似姿として構成されたものであり、そしてこれこそまことに、もっとも真実な悲劇であると、わたしたちは主張します。ですから、あなた方が作者であるように、わたしたちもまた同じものの作者であり、しかも、もっともうつくしいドラマの制作者かつ役者として、わたしたちはあなたがたの競争相手なのです。そしてこのドラマは、もともと真の法律だけが上演することのできるものなのだということが、わたしたちの期待するところです。²⁵

悲劇に対抗して対話形式を選択するというというまさにそのことが、プラトンの政治-哲学な目的だったのだとラクー＝ラバルトは見ている (L,80)。彼によるプラトン批判の要がここにあるだろう。「あなたに同感だ。プラトンが対話的形式を選び、*dia-logique* を *dia-logique* の方へと屈折させるとき、彼は実際、まさにドラマ的形式を選んでいる」(L,80-81)。プラトンは、自らの論理を一つのミュトス(ストーリー)に仕立て上げた。またそのために、哲学の起源としてのソクラテスの死、彼の「知への愛」、そういったことどもが「神話」として打ち立てられることとなった (L,81)。ラクー＝ラバルトの問いの射程は哲学史全体に向っている。ソクラテスだけでなく、哲学者たちはみな、それぞれが「一つの思考の行為者」として、のきなみ神話化し、形象化していく。まさにそのことが問題にされているのである。

ここで、アリストテレスが悲劇の本質としたミュトスに疑義が向けられていることは注目に値する。少なくともラクー＝ラバルトは、原-演劇を考えるとときにミュトスのことを前提にはしないのである。それでは、ラクー＝ラバルトにとってミュトス＝ドラマ的でない限りでの対話とは、いかなるものであるか。彼が自身の発言の最後に、言語の本質としての対話性について語っている箇所を参照してみよう。「言語は本質的に——起源的に——対話的である」、「宛先は言語の条件である」(L,98)。これはハイデガーが言語を「独白」的なものと見なしていたことへの反論である。『言葉への途上』でのハイデガーは、ノヴァーリスの『独白』にならって、言語の本性を次のように考える。言語は何かについて語ることもないし、誰かに向けて語ることもない。さらに言えば、言語は誰かに用いられるのでもない。言語は、言語として、言語について語り出す、そのような孤独な「現前化」そのものである。

この点に関してのみ言えば、ラクー＝ラバルトがハイデガーに異を唱えることはない。しかし「ハイデガーにとっての孤独、*Einsamkeit* は——彼はあまりにも頑なだった——、直接的に共同性、*Gemeinsamkeit* なのだ！ 彼はまったくもって、類似、相似、偽装、*Mimesis* をなさないのだ」(L,100-101) という言明によって、対立は明らかにされる。孤独な「言語」、あるいはそのような言語とともに出来る「われわれ」が、それ自体で共同的であるとするハイデガーの思考に、ラクー＝ラバルト

²⁵ プラトン『法律(下)』森進一ほか訳、岩波文庫、1993年、87-88頁。なおラクー＝ラバルトは、この表明を『法律』の最後にあるとしているが、実際には中盤、第7章19節に見られる。

は強く抗うのである。ラクー＝ラバルトの哲学的課題の中心に、ハイデガーによる演劇的ミメシスの否認の問題があったことは言うまでもない²⁷。このようにラクー＝ラバルトは、言語を安易に意味の伝達やコミュニケーションと考えることなく、またハイデガーのようにミメシスを締め出すこともなく、そしてもちろん形象化、スペクタクル化を回避するような、テキストの「発話」について考えている――。

彼は最後に、言語の起源をめぐるハイデガーの問いにも言及する。『思惟とは何の謂いか』では、思索する言語の起源として、シンタクス（統語論）以前にパラタクス（並置）があったと論じられていた。しかしラクー＝ラバルトはパラタクスについて、「このような本性を持つ言語がこれまでに発見されたことはあるのか？」と一蹴している。代わりに原初の言語としては韻律、すなわちリズムがあったのではないかと、強い確信とともに述べられている。そして「対話は韻律法と切り離せない」のではないかとするのである（L,102）。

このリズム論は、対談の終わりの時間が差し迫っているなかで予告的に提起されるにとどまり、詳述されることはない。しかしこう注釈を入れてみよう。例えば音節の最小単位を考えてみたときに、「あっ!」、「ああ...」、「あー？」などと異なる「韻律」で言葉が発された場合、その言葉の発話者と聴取者との間ではそれぞれ異なる関係が結ばれるに違いない。ラクー＝ラバルトはこのような韻律こそ、対話の「原」として見ているのではないか。ただし細かく検討する余裕はないが、彼がリズムを問題にする、例えばヘルダーリンの「中間休止」論などでは、「リズムの中断」としての「冷醒さ」が語られていたことも同時に想起されねばならない。²⁸

5. 「おわりに」

本稿を書いている「私」も一人の俳優として、ラクー＝ラバルトの言う俳優の逆説、双曲線理論、原演劇、ないし冷醒の原理について、多大なる関心を抱いており、二つの対話の読解を通じてこれらの諸概念の理解の手がかりをつかみたいと考えてきた。しかし、その定義を辿ろうとしても堂々巡りに――「夏」と辞書を引くと「春の次の季節」と示され、といった具合に――なってしまう、理解の先に何らかの終着点を見出すことは難しいと改めて思われた。

しかしこのような煩悶それ自体が重要なのだと、ひとまず言うことはできるだろう。そしてまだここに行き着くことがなかったとしても、『舞台』と『対話』を経由することで、いくつかの重要な問いが否応なく惹起されたことも疑いえない。例えば――即興的になされたこの対話、ここで語られた事柄をジャン＝リュック・ナンシーとラクー＝ラバルトという二つの〈名〉に還元することは適当なことであるだろうか？ この対話を彼らの思想の正当な反映と見なすことはできるだろうか？あるいは推敲されたエクリチュールと即興的なパロールとを区別する正当な理由はあるだろうか？さらに、「私」が「ラクー＝ラバルトは～と考えた」と書くこと、ラクー＝ラバルトが「私は～と考えている」

²⁷ フィリップ・ラクー＝ラバルト『歴史の詩学』（藤本一勇訳、藤原書店、2007年）など。あるいはまた、『自由が上演される』前掲、第三章。

²⁸ 「思弁的なものの中間休止」『近代人の模倣』（前掲）所収。

と言っていること、そしてラクー＝ラバルトなる人物の体現している思考、これらはどの程度同じ事柄を指しているのか？ よりアクチュアルな問いを立てるなら、本誌で行われているような特定の哲学者の「特集」が、その〈名〉の形象化、神話化、スペクタクル化を（いかに）回避しようのか、回避すべきか否か、といったことも考えねばならないはずである。こうした眼前の問いを、形骸化、あるいは単なる空論として形象化させてはならない。

このようなことについての思考の全てが、冷醒の原理に属していると思われる。そして『対話』における「対話」観に忠実であろうとするならば、ひとまずこう言わねばならない。この対話という舞台でなされたのは、ナンシーとラクー＝ラバルトという名を現前化してしまっている二人の俳優（二つの局所的な点）にともなう、相互的な思考＝行為のたんなる現前化であると。ここでは二つのロジックが並行したり絡み合ったりしているのではない。そうではなく一つの対〔dia〕が現前化されているのである。

われわれは、「同じもの」であるかもしれない何かについて、同じようには「理解」していない、あるいはむしろ語っていない。しかし同じものというのは、まったく同一なものなのではない。だからこそ恐らくつねに、何よりもまず「対話」があるんだ（独白は不可能、そう言っても良いかもしれない）。(N,84)

仮に二人が「同じこと」を念頭におき、それについて言わんとしていたとしても、その表出の仕方は必ず異なる。対話が完全な「一致」をみることはない。だからこそそれは対話と呼ばれる。言表者が一人の場合であっても同じことだろう。ラクー＝ラバルトという名を負った行為者は、「同じこと」を冷醒や原-演劇などといった仕方で様々に言い換えている。その発話内容は堂々巡りのように見えるが、しかし一周したときには何か別の景色が見えていることだろう（少なくとも、四季の定義を一周したときには、「一周した」というまさにそのことが現前化されることになる）。

なお、恐らくこのような事態は、ラクー＝ラバルトの「翻訳〔traduction〕」論にも接続するはずである。別の場所や状態へ超え出て行くことを意味する接頭辞 **trans** と、導くこと **duct** を語源にもつ「翻訳」では、言葉を別の状態へともたすことが問題となる。ラクー＝ラバルトの思索に即して俳優＝翻訳者という定式化も恐らくできるだろう。俳優とは、まさに書かれた言葉を、発話された言葉へともたすという意味で翻訳者なのであると。これについてはまた別の論考に場を譲ろう。

『対話』は対話者の二人によって来るべき機会を予告され、幕を閉じた。しかし周知のように、3年後にラクー＝ラバルトは逝去し、その機会が訪れることはなかった。ただし、この「対話」の引継ぎは、特定の〈名〉によってのみ可能となるのではない。本稿では扱うことのできなかつた重要な問い、身体（とりわけ「口」）、空間化とトポロジー、そして（脱）神話化などといったテーマ群とあわせて、この対話が別様に翻訳されていくことを期待するに任せよう。対話をおわらせないために。