

「素描されてその姿を表すもの」

四つの特徴-線によるジャン＝リュック・ナンシーの〈感性学〉¹

ジネット・ミショー

(カナダ・モントリオール大学)

(訳＝吉松覚)

おそらく、芸術 [art] が芸術たりうるのは、ひとえに次のような場合である。すなわち、芸術が自らに対してこの上なく微かな仕方でも立ち現れるとき、美学 [l'esthétique] がいかなる耽美主義 [esthétisme] をも遠ざけると、さらには感性 [la sensibilité] が自らの欲望および当の欲望の快楽をいかなる美学にも従属させることがないとき、祝賀、イラストレーションあるいは解釈＝演奏 [interprétation] の機能の余白で、さらにはありうべき「芸術的な」機能の余白で、感性がこの快楽を隠し撮りでもするかのようには得る＝撮るときに²。この余白のうちで、素描 [dessin] は、当の素描を指揮する意図 [dessein] から離れゆくのだ——魔術じみた、何かしらの配慮に導かれた指や鑿の最初の痕跡が残ったそのときからすでにして、意図が一点の疑いもなく素描を指揮するように。芸術はおそらく「アート [l'Art]」とは無縁なものなのだ、あるいは、「アート」とは常に芸術の倒錯なのだ。アートは自らの流儀で目に見えないままであるが、それは現れること＝仮象 [le paraître] ではないし、芸術を現前させる現象性ではないのだ——要するに、それは形³ [la forme] ではなく、快楽の形成 [la formation au plaisir] ——

¹ 〔訳註〕副題の「特徴-線」のはtrait、「〈感性学〉」の原語はl'aesthétiqueである。前者はナンシーの主要概念「退引」とも呼応しつつ、絵画の描線をはじめとした線一般、および特徴、顔立ちなどを意味する多義的な語である。場合に応じて「特徴」ないし「描線」と訳す際も、これらの語義への連関を想起されたい。また、後者についてはこの語と「美学（的なもの）」を意味するesthétiqueと区別するためにこう訳している。しかしこれらの語はともに「感性」を意味するラテン語aisthesisを語源に持つことに留意されたい。

² 〔訳註〕原語はlorsqu'elle prend ce plaisir comme à la dérobée。フランス語ではprendre une photo à la dérobéeで「写真を一葉隠し撮りする」という意味になる。動詞prendreは英語のtakeに相当し、「とる」（「手に取る」「受け取る」「写真を撮る」）一般を現す動詞である。

そのような形成を感覚しうる〔sensible〕のなくてはならない——から引き出された運動である。

——ジャン＝リュック・ナンシー「素描への快樂」

「われわれはひとつの世界を素描することができるのだろうか〔Saurons-nous dessiner un monde ?〕」。展覧会「素描への快樂⁴」での最後の展示会場の上方に配置された一文である。目を上げることで読むことができるこの文は、ジャン＝リュック・ナンシーの手書きの——慎重深くもすっとした、彼の特徴的な筆跡による自筆の——文である。ナンシーは描線、芸術の筆致、芸術の素描（意図）〔dess(e)in〕⁵の運動、意図なき素描、意図の埒外の素描、思惑も合目的性もない素描の運動、そしてディゼーニョ、すなわち或る開けを示し、指し、切り拓く運動としての素描の運動に関する反省の作業一切に向けて、問いの形式の哲学的署名をしに来たのだ。ある種ウインクのように目配せをするこの文は、展覧会の最後の閥を踏み越え、現世へと戻り着く直前に読まれるわけだが、当の文はそれ自体すでにして、もう一方の側、つまり「芸術」の側で今しがた見てきたものによって変容させられた、この世界をいくばくか別の仕方では知覚するための身振りであったのだ。

「われわれは世界の素描（意図）をなしうるのだろうか〔Serons-nous capables d'un dess(e)in du monde ?〕」⁶はおそらく、答えの代わりに、ナンシーが別のと

³ 〔訳註〕formeは一般的な意味での「形」のみならず、より抽象的な意味で「形式」や「形相」などの哲学的概念を意味することに注意されたい。

⁴ ジャン＝リュック・ナンシーがシルヴィー・ラモン、エリック・パリアーノと共に企画委員を務めた展覧会「素描への快樂」は2007年10月12日から2008年1月14日にかけて、リヨン美術館で開催された。J.-L. ナンシーは展覧会と同名の濃密な文章を署名入りで発表している。このテキストは芸術についての短いながらもその名にふさわしい「概説〔traité〕」であり、テキストのタイトルのもととなったカタログに収められており（Lyon, Éditions Hazan et musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007。今後はPと略記する）、拙論で参照している底本はこのカタログである。エピグラフは同書29頁である。この展覧会そのものについては拙文« Désir de la ligne », *Europe*, n° 945-946, janvier-février 2008, p. 371-376を参照のこと。

⁵ 〔訳註〕フランス語のdessinは「素描」、desseinは「意図」を意味し、同じ発音の同音異義語である。ここでは両方を指示する表記であるので、このような訳語にしている。

ここで言っているように、「[物語 [récit]] と「イメージ」は多くの点で同じものである」か否かを問い、そして「それは呈示 [présentation] ないし呈示可能性 [présentabilité] の問いである」⁷という物語を呼び寄せる。周知の通り、物語なるものに対する、そしてあらゆる物語に対する猜疑心は大きいままである。起源の物語も英雄譚も叙事詩的な物語も、もはや実現可能なものではなくなったが、ナンシーが主張するに、「それでもなお、物語の」必要性は存在しているという。曰く、「共にあるために、われわれは物語をなして済ますことなどできるだろうか [……] いくばくかの物語は必要ではないのか。いかにしてそれを検討しえようか。これこそが私の取り組みたい問いである」(W, 16)。

実際、いかにしてこの問いに赴かないでいられようか。ナンシーの思想は絶えず当の問いへ引き寄せられる、芸術の問い、「創造」の問いに——「創造」、この語は手垢にまみれ、窮地へ追いやられた語であるが、それでも彼は「創造」なる語に新たな息吹を吹き込みつつ、「意味 = 方向 [sens]」や「自由」、「人民」、あるいは「真理」といった語と同様に、躊躇うことなく用いている。そして当の「創造」という語は周縁的なものでも部分的なものでもなく、まさに世界の創造と密に結びついている。ここで芸術は「アート [Art]」⁸以外のものである。芸術とは気晴ら

⁶ J.-L. Nancy, « Le plaisir au dessin », in *Le Plaisir au dessin, op. cit.*, p. 189. この文はカタログにおいては手直しされている。カタログでは出展作品を複製したノート末尾部の一ページに、ひとつの作品のように立ち現れている。展覧会で展示された作品全てに対する共通の問いを根本的に物質化することになる思考の素描そのもの、あるいはキャプションのように。

⁷ Jean-Luc Nancy, « *Wer hat Angst vor (der) Gemeinschaft? Dialog mit Jean-Luc Nancy* », revue en ligne *Berlin Gazette*, à paraître [のちに Krystian Woznicki との対談として、Diamondpaper社より出版されている。Krystian Woznicki und Jean-Luc Nancy, *Wer hat Angst vor (der) Gemeinschaft? Dialog mit Jean-Luc Nancy*, Diamondpaper, 2009]。今後はWで略記する。本稿で筆者がオリジナル版を引用することを許可してくれたジャン＝リュック・ナンシーに感謝する。このくだりは同書17頁。

⁸ [訳註] 原則として小文字のartは「技芸」ないし「芸術」の意で訳し、大文字のArtは「(いわゆる) アート」の意で訳すが、術語の定訳などによりこの原則から外れる場合は原語を併記する。また、のちに言われるようにミショーの見立てではナンシーにおいて芸術の複数性が重要となることから、artsと複数形になっている箇所は「諸芸術」と幾分回りくどい訳語を採用することをお断りする。

し〔récréation〕や気散じ〔divertissement〕ではなく、もう一つ別の意味、しかしこれらの語と近い再創造〔recréation〕ないし緊張-解除〔dis-traction〕である。彼は世界に、表現の強い意味で形を与えているのだ。彼は世界のアクセスと関係を表現している。ナンシーにおいて問題となるのは「アートワールド〔monde de l'art〕」⁹よりむしろ、一層ラディカルに世界をなす技法〔art〕、あるいは芸術が持つ、芸術作品としての世界を感じさせる力——あるいは強く感じさせ感動させる力だろうか、私は後ほど彼にとって美学の根本に位置する、このような〈我感ジル〔aisthanomai〕〉へと立ち戻るだろう——なのだから。もっとも、「作品」なる語がここでも意味をなしていればの話ではあるのだが。「ひとつの世界を作ること？」¹⁰、「ひとつの世界を素描すること？」という問い、芸術の問い、あるいはデモクラシーの問いと言っても良いかもしれないが、そうした問いはしたがって開かれたまま、不確定な宛名へと差し向けられたままでなければならない。そして何よりもまず重要になるのは、この開け、この突如とした出現を守ることなのだ。

われわれは再出発することが、そして別の世界を始めることができるだろうか。これは幻視者の物語ではなく、詮索好きな者の物語である。問われなければならないのは、われわれが何も見通すことのできないような未来ではなく、すでにして世界の終焉であるような現在である。そう、われわれの世界は終わったのだ。そう、「西洋」世界は終わったのである。われわれの世界は全世界化し、未曾有の形へと変転し変形する。生まれ来る諸々の形式をいかにして

⁹ 〔訳註〕歴史哲学者・美術批評家のアーサー・ダントーの術語。ダントーはウォーホルの《プリロ・ボックス》を例にしつつ、何が芸術作品かを定める審級としてアートワールドを措定する。

¹⁰ 例えば以下の回答を見よ。「世界をなしうるか」という問いに答えることにかんして、私は何も知らない。それは不可能であるとか、それは絶望的であると私が言うのを可能にしてくれるものなどない。それは可能なチャンスとしてわれわれの前に存在しているが、しかしそれが実現されるとしても、そのことについて何も言うことはできないし、当の世界の形を前もって提示することなどできない。ひとつの世界を作ること？ただそれを望まなければならない。」(Jean-Luc Nancy, « À l'épreuve de la déconstruction: l'art, le sens, la forme. Entretien avec Jean-Luc Nancy », avec Alichoa Wald Lasowski, dans « Annuaire de la pensée » 2008, à paraître, p. 12-13.)

受け入れることができようか。そこでは思考を生み出すことよりも、感性に注意を働かせなくてはならない。(W, 17-18)

規範も所与の形式もなしに創出しなくてはならないこの物語において、芸術の問い——あるいはそれぞれの感性の違いや、還元不可能な横断可能性および密閉性を考慮するなら諸芸術と言った方が良いのかもしれない¹¹——は最も重要な役割を果たすよう呼びかけられている。なぜなら当の問いは、まさにいかなる形式性にも先立たれたり遂行されたりしないようなものを形づくるからである (P, 13)。それは明らかに素描の場合と同じである。素描は未だに予-見しうるような〔*pré-visible*〕目標や目的には決して差し向けられない純粹なる勢いによって全速力で投げ出され、引き出されながら、形式のうちでは未だ生じていないものただ一つの力を表現する。それは常に形式への生成変化においてなされるのだ。

『(キリスト教絵画の) 訪問』や『我ニ触レルナ』¹²などの著作、あるいはより最近だと、諸々の芸術についての多くの感動的な発表のなかでも「過剰〔*trop*〕」展や

¹¹ 複数性、すなわち諸芸術の差異に基づく〈感性学〉、これこそがナンシーの第一の公準と言えよう。彼が絶えず強調しているのは「諸芸術は相互に対立しあう」ということである (Art, regard, écoute. *La perception à l'œuvre*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 2000所収の同名の論攷を見よ)。また、最近の対談の中の以下のくだりも見よ。「われわれの感覚は完全に相互に密閉された状態にある。聴覚は見ず、視覚は聞くことがない […]。しかしわれわれの経験のなかで最もありふれているのは、ある種感覚が統合された状態での知覚の経験である。同じ運動のなかで、われわれは聞いたり見たり、感じたり触ったりするが、そうしたことの一切はある種の行為の合目的性において統合される。今、われわれがいる庭園の中であなたの隣にあるバナナの葉に気を取られ始めたとしよう。おそらくわれわれはバナナの木についての植物学〔的考察〕や絵画をいくばくかなすかもしれないが、しかしわれわれは話し続けることができなくなることだろうし、なぜ自分がここにいるのかわからなくなってしまうことだろう。／これこそが芸術とともに生じることだ。芸術とは必然的に複数的なのである。諸芸術をその単独性において考察することは、知覚の統合の有用な形式に退引した〔*retirée*〕状態で世界を経験することの考察である」(Jean-Luc Nancy, « À l'épreuve de la déconstruction : l'art, le sens, la forme », *loc cit.*, p. 4.)。

¹² 〔訳註〕それぞれ『訪問——イメージと記憶をめぐって』、西山達也訳、松籟社、2003年、および『私に触れるな——ノリ・メ・タンゲレ』、萩野厚志訳、未来社、2006年。

「素描への快樂」展などの展覧会への参加協力といったことは、『キリスト教の脱構築』などで追究されているような脱閉域〔*déclousion*〕という企図に比して枝葉末節なことではない¹³。それどころか、そうした著作や展覧会への参加はナンシーの哲学的仕事におけるこの「産出的形〔*la forme naissante*〕の鼓動」(P, 27、強調ナンシー)を思考するための根本的な場であるとわかるのだ。この「鼓動」はナンシーが扱うあらゆる問い——美学が問題なのであれ、哲学が問題なのであれ、政治(的なもの)が問題なのであれ——の中で、この哲学者にとって重要になるものである。というのも明らかに、ここで諸芸術についての問いについて思考されているものはまた、何かしらの限界に、政治的なもののある種の極致に——それらに直接結びついたり従属したりすることなく——関わっているからだ。フアン＝マヌエル・ガリードの著作のタイトルを借りるなら「諸々の形の形成〔*la formation des formes*〕」¹⁴という着想——この着想は芸術にかんするナンシーの作品全てに現れている——をナンシーが強調するとき常に、世界や政治的なものへの関係の秩序において与えられることもなく自由に処することもできないもの、すなわち、今なお素描となりうる意図よろしく、「際限なく、定義しえない仕方、無限に」自らにとってのチャンスを初めて追い求め「始めること」のうちに留まるものもまた問題となるのだ……。実際、ナンシーが共同体を以下のような言葉で定義するとき、そうした定義は彼が芸術について言っていることと強く響きあっている。曰く、「共同体とは、われわれの存在すべてを構成し、かつそれと同じ広がりを持つ共同存在〔*être-en-commun*〕である。共同体は規範ではなく、反対に、われわれが同一化すべきような規範などわれわれは持たないという事実を分有することに存している。[……] 規範がないこと、それが意味するのは、われわれは「われわれ自身」を創

¹³ この問いについては、以下を見よ。Federico Ferrari, « La déclousion de l'art contemporain. Reprise en sous-œuvre », dans *Retreating Religion : Deconstructing Christianity with Jean-Luc Nancy*, New York, Fordham University Press.

¹⁴ Juan-Manuel Garrido, *La Formation des formes*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008. ナンシーは二度にわたり、自らの省察とJ＝M・ガリードの著作群との近しさを強調している。cf. J.-L. Nancy, « Carnet », dans le catalogue de l'exposition *Trop. Jean-Luc Nancy, avec François Martin et Rodolphe Burger* (Montréal, Galerie de l'UQUAM, 2006, p. 86, n. 1), et dans le catalogue *Le plaisir au dessin* (op. cit., p. 13, n. 1).

出しなければならないということだ。絶えず、「われわれ」が意味するものを、そしていかにしてわれわれは「われわれ」と言うことができるかを創出することである」(W, 16)。彼にとって芸術とはまさに、この〈規範なしに〉の表出であり、共同体(〈共にあること〔un être-avec〕〉)だが、集まり〔assemblée〕でも寄せ集め〔assemblage〕でも、組み立て〔montage〕でも集合〔réunion〕でもない、ただ力や隔たりや近接性の戯れであること)をなす特異な方法を用いるものことなのであり、上述の定義は彼が芸術について述べていることと絶えず響きあう。芸術は自らの形——それは絶えず、追い求められ、形作られ、変形するのだが、決して完成はしない——によって、この創出の場〔lieu〕を与えるのだ。そのうえ、芸術は当の場を創り出しているのだが、ここでの場の意味とはナンシーがこの語に与えた意味、すなわち支配されているものでないどころか住まわれているものですらなく、「それが他の諸々の場へと面するのに經由するものである——というのもそういったものがなければ場などもはや存在せず、空間が、位置があるだけで他には何もないからだ——、場とはまずもって、当の場の外を感覚する能力である」¹⁵。諸々の形の欲望という見地から検討された芸術が、「デモクラシー」という月並みになってしまったものの、今なおその力を失っていない語のもとと追い求められているものと密接に結びついているということは、『民主主義の実相』のなかの以下のくだりで強い語気でもって言われていたことである。

この五十年来芸術において起こっていることからはっきりと分かることは、この要求がどれほど現実的であるかということである。民主主義的な国家〔cité〕が形作られるのを諦め、自らの象徴やアイコンを、おそらく危険な仕方でも放棄する一方で、当の国家は未曾有の形を志向する希求の可能性が突発するのを目にする。芸術は、「art」と呼ばれるもののあらゆる形に対する、そして「art」なる形ないし理念それ自体に対する剰余として自らが望む諸々の

¹⁵ J.-L. Nancy, « Entretien de Jean-Luc Nancy. Propos recueillis par Jean Clet Martin », *Cultures en mouvement* (Antibes) , n° 31, octobre 2000. Texte mis en ligne sous le titre « Cinq journées avec Jean-Luc Nancy » à l'adresse suivante : http://jeancltmartin.blog.fr/2007/09/22/jean_luc_nancy_jounee-3020806. 2009年1月7日閲覧〔なお、同ブログは2016年5月18日現在閉鎖されている：訳者〕

形を生み出そうとする努力のうちによじれている。ロックであれラップであれ、電子音楽であれ、ビデオであれ、コンピュータ・グラフィクスであれ、タグであれ、インスタレーションであれ、パフォーマンスであれ、あるいは〔既存の〕諸々の形式を見直したことによる新たな解釈の数々（例えば素描や叙事詩など）であれ、そのすべてが、期待に胸を躍らす熱狂や、変-形〔transformation〕のただ中にある実存を新たに捉え直す必要性を示している。世に言われるような小説の「危機」があるとしたら、それはもはや大文字の〈歴史=物語〔Histoire〕〉を欠いたわれわれの歴史=物語〔histoire〕という新たなる物語〔récit〕をわれわれ自身が創出しなくてはならないからである。ポディーアート——流血や身体的苦痛をも伴うようなものも含む——があるとしたら、それはわれわれの身体が別様に理解されるのを望んでいるからだ。そして、以上のことが起こりうる数多の逸脱を経るということだけでは議論は十分ではない。というのも、こうしたことはまた、あらゆる要求をも、すなわちありうべき全ての呼びかけをも経ているからだ。このことに耳を傾けるよう努めなければならぬ。

しかし、このことは同時に、国家それ自体がこの点に関してなきなくてはならないものについての問いを改めて開いてくれもする。この問いは形式や物語を引き受けることも、自らがそれらの責から解放されたと思うことも必要としない。これこそが、「文化政治」の曖昧さ——当の文化政治を運営する者たちの、そしてそれを懇願する者たちの曖昧さ——が暴き出すジレンマである。これに対する単純な応答などない、おそらく一切の応答が存在しないのだ。しかし作動させなくてはならない、そしてデモクラシーとは実行されている政治の一仮定ではないということを知らなくてはならないのだ¹⁶。

芸術と政治が確かに交差するとしても、実際いかなる線に沿って、そしていかなる点で交わるというのか。両者のもっとも感覚可能な接点とはどのようなものなの

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *Vérité de la démocratie*, Paris, Galilée, 2008, coll. « La philosophie en effet », p. 51-52. [「民主主義の実相」、『フクシマの後で——破局・技術・民主主義』渡名喜庸哲訳、以文社、2012年、155-156頁]

か。「素描への快樂」において、ナンシーはそのうちのいくつかを、美学的な秩序として特定している。「さて、宛先、関係、可能なる分有が持つ、美学的秩序への本質的条件は、目的なき合目的性という概念において与えられている」(P 39、強調ナンシー)。この条件——宛先、関係、分有、目的なき合目的性——は、彼が強調するように「政治が[……]受け入れなくてはならない本質的な不完全性を備えた球体、さらにはいわば意味の欠如」¹⁷であるとするなら、明らかに政治的なものの条件でもある。しかし政治的なものとはいうと、芸術とは異なり、意味＝方向を固定し、「ただ自らのためだけに形と意味とを我が手に」しようとする。芸術と政治的なもの間にはかくしてキアスムが、表現の二重の意味で接点の「あいだ」が存在しているのだろう。

政治はつながりを引き受けているのであり、当のつながりの意味＝方向を引き受けているわけではないのだが、政治には完遂不可能な課題がある。常に結び目を結び直すか締め直すかしなくてはならないのだが、当の結び目に意味も形式も与えようとしてはならない。政治は本質的に、何かしらの成果〔œuvre〕を完遂することも、なすこともない。また、だからこそ政治はつねに成果を約束しはするが、それを保つことは決してない。芸術（思想、愛、等々）は約束しない。芸術は与えるのだ、形を、すなわち芸術自身の（変）形成〔(trans) formation〕の終わりなき運動を与えるのだ。芸術は与えることである意味で完遂するのだ。芸術は措定する〔pose〕、しかしそれが措定するものは、据え置かれ捨てられる〔disposé〕ことも押しつけられる〔imposé〕こともない。それは提案される＝前もって-措定される〔pro-posé〕ように、曝け出される＝外に措定される〔ex-posé〕ように、表現される＝外に押し出されて〔ex-primé〕措定される。芸術が措定するものは、そのものであり、かつわれわれのあいだで循環するという目的だけを携えて投げ出される。そして絶えず投げ返されるのは欲望である。(D, 2)

¹⁷ Jean-Luc Nancy, « Le désir des formes. Entretien avec Jean-Luc Nancy » (à paraître dans *Europe*, Cahier « Jean-Luc Nancy », printemps 2009)。以下*d*で略記する。

私はここで、このキアスムという形象を可能な限り広く保っておきたいと望みつつも、本稿ではナンシーの〈感性学〉に特徴的な四つの特徴-線を取り上げたい（四という数字で私は「コントロール・アタック」の「正方形」という定式に呼応している）。私が「美学」よりも〈感性学〉という語を好むのは、後者の方が感覚=意味〔sens〕や感性へのつながりを保っているからで、ありそれ自体が感覚的=官能的な〔sensuelle〕意味での美学と芸術的な意味での美学という二つの美学のあいだのキアスムであるからだ。その傍らで私は、美学ないし美術史（それら自体、すでにして看過しえないものではあるのだが……）の限界の数々を再考するだけではなく、よりより差し迫った仕方、政治的なものや、われわれの世界への関係——これが問題であるとして——を、同じ一つの二重の特徴-線のもとで再考するにあたり、これらの提案を不可欠にするものは何かを強調したい。そしてその二重の特徴-線とは、芸術としての世界のそれであり、かつ世界としての芸術のそれである。

I. 形式生産的形〔FORMA FORMANS〕——形の欲望

芸術の問いは明らかに、前もって存在する形はどれも所与のものではないということを通じて導き出す、諸形の問いとして措定される。[……] おそらく今日の芸術の使命は、いかなる図式も図式主義もなしに実行しなくてはならないという使命なのである。形の可能性の前もっての-所与性〔pré-donation〕、傾向=前もっての-配置〔pré-disposition〕を含むものは存在しない——しかし、私は「形」を非常に広い意味で言っており、視覚的な形だけでなく、音声的な形や言葉の形の意味でも言っている。

——ジャン=リュック・ナンシー「芸術は、今日」

誕生ノ状態〔*status nascendi*〕の問いは、ナンシーが芸術について書いたもののすべてにおける、まさに導きの糸をなしている。当の問いは異論の余地なく彼にとっての第一の素材、すなわちあらゆる形に形を与える不定形なもの〔*l'informe*〕あるいは〈形の-彼岸〔*l'outré-forme*〕〉であるのだ。

〔彼が書くところでは〕形の実践は、それが剰余や横溢、拡張といった、ア・プリオリな限界を知りえないものの方へと引き伸ばされて初めて意義を持つ。というのも、〈形の-彼岸〉への関係を開始し、終わらせる——誕生と死——た

めにこそ当の実践を問題とする必要があるからだ。このような関係において、一方では形は不定形なもののある種飼いならし、可視的にするが、他方で形は、自らの限界に触れることや不可視なものそのものへと通じることなしに可視化を行うわけでもない。(P, 33)

この考え——これがなおもイデーであるならの話だが、それは明らかに確かなことである、というのもそれは「^{ヌーメノン}叡智的なものでも^{フェノメノン}現象でも」ないからだ——は抽象的にも、あるいは概念的にも、そして厳密な意味で知覚的にさえ図式化されることもなく、隠喩や概念そのものではなく、彼自身が言うように、思考に、すなわち言語から「文、テキスト、エクリチュール」(W, 26) までに至る探求の、つねに新奇で、つねに再開される営みに向けて呼びかけている。この導きの糸がカント美学と、さらにはドイツロマン主義が立てた命題の数々(エネルゲイア、ポイエーシス、生産性など)と無縁でないなら、ナンシーは、この「形を生み出す形」なる、「美しい形」と対照的な考えに、再-形成 [re-formation] ないし変-形 [trans-formation] を施している。これら再-形成および変-形は美学の領野でも政治の領野でも本質的であることが明らかになる。これこそが、他のあらゆる命題が由来するところの無条件なもの^{イデー}の形であると言っても過言ではないだろう。

II. 錯綜——メテクシス／ミメーシス

私のうちに理念として留め置かれている絵画の静謐さではなく、カンヴァスを持ち上げ、それをはち切れんばかりに引き延ばすもの、あるいはカンヴァスより上に聳え立つもの、筆致、しみ、絵の具でできた層、そして絵の具を塗りつける筈。

——ジャン=リュック・ナンシー 『乳房の誕生』

ミメーシス(表象、模倣、模範)の問題は美学的な精察において避けては通れないものである。ナンシーはというと、メテクシスという、表象の奥底ですべてをかき回し、攪拌し、混ぜ合わせに来る形象でもって、決定的な企みを押し進める。「触れてくるものとは、表面へともたらされた内奥の何かである」¹⁸と彼は繰り返し強調している。絵画の〈物自体〉が迎えに来るこのくんだりこそが——内部の特定の

点へと正確に位置付けることのできない、このハイフンなしの〈内部に〉の正確さに留意しよう——彼の注意を引いている。形象において「形象より先に存在し、形象を可能にするが未だ形象でないもの」¹⁹、ナンシーがメテクシス²⁰という名で概念化するもの、すなわちあらゆる形の境界を超える力〔force〕、強度、当の作品のうちで潜在的なままとどまる作品の潜勢力〔puissance〕が、持ち上げることと形象を取り去ること〔lever et l'enlever〕とを引き起こすのだ。

ナンシーの〈感性学〉におけるこの側面を明瞭にするためには、彼のエクリチュールそのものにより接近しなくてはならない——というのもこの概念は強度という主題〔matière〕だけでは不十分だからだ——、それも当のエクリチュールが、〈物-絵画〔la chose-peinture〕を模倣する〔mimer〕するためではなく、それに没入し、切り込みを入れ、そこでエクリチュールが開き、指し示す形を生み出すために、〈物-絵画〉を描写するまさにその瞬間に、である。そのため、タブローないし素描を端から端まで通過した〔transiter〕眼差しが、まさに転写〔transcription〕の操作のうちに戦慄させられる〔transir〕瞬間に何が起きているのかを、注意深く見守らねばならない。この転写の操作において、色調²¹、リズム、緊張、鼓動、エネルギー、要するにエクリチュールの情動が言説的、実利的、修辞学的等々の枠組み一切を超え出て、芸術における物自体へと赴こうとするのである。芸術における物自体の方へとナンシーを惹きつけるのは思惟実体〔*res cogitans*〕でも延長実

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2003, p. 16. [ジャン=リュック・ナンシー『イメージの奥底で』、西山達也+大道寺玲央=訳、以文社、2006年、14頁] 以下*af*と略記する。

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Transcription*, Ivry-Sur-Seine, Le Crédac, 2001, p. 11. 以下*T*と略記する。

²⁰ *meta*と*hexis*からなるギリシャ語で、ナンシーは以下のように定義している。「ひとはヘクシスに、姿勢(*ékhô*, *ékhomai*、手に持ち、何かに捕まること、配置され、付着すること)に、欲望を抱く姿勢に、すなわち緊張に、イメージのトーン〔*tonos*〕に由来している」というのも、ひとは或る対象と関わるようにしてイメージや芸術作品と関わるのではなく、当の作品とともに「欲望のうちへと入り込む」からだ (Jean-Luc Nancy, « L'image: *mimesis&methexis* », *Il particolare* (Marseille), n° 12-13-14, 2005, p. 19. 以下*I*と略記する)。

²¹ [訳註] 原語はton。この語には他に文体、声色、抑揚、音高などの意味もあることに注意されたい。

体〔*res extensa*〕でもなく、むしろ「自らの思惟作用〔*coagitatio*〕のうちにとらえられた強度＝内包実体〔*res intensa*〕」²²、すなわち思考という行為のうちに捉えられ放される〔(dé)saisie〕ものであり、この思考なる行為において、芸術は為されるのである。為す〔*Fait*〕ということ、それはむしろ練り上げる〔*forge*〕、こしらえる〔*façonne*〕、こねる〔*pétrit*〕、鑄造する〔*moule*〕、絞り出す〔*presse*〕、穴を穿つ〔*creuser*〕といった方が良いかもしれない。というのも、実体（色付けられていたり、音を出したり、画像であったり等々）は慎ましくも「絵画における物」（*M*, 26）の側にとどまることなく、思考、この「思惟実体」にも入り込み貫いていくからだ。事実ナンシーはデカルトとモンテーニュ両者の手になる名高い主張を突き合わせる際に書いているように、「入り込むもの〔*le pénétrant*〕は、入り込まれているもののうちでこねられるのである。かくして炯眼なる思考〔*une pensée pénétrante*〕は自らが思考するものの味と質感を得るのである」（*M*, 26）。主体と芸術における物との関係は、一貫して形／力^{フォルム フォルス}により触発され、手を加えられている。なぜなら、「実体と審級や本質よりも、関係こそが修正、様態化、調整される意義がある」からだ（*P*, 32）。「方法」、ナンシーの文体〔*touche*〕が、エクフラシス^{エクリチュール}の名で示されるこの文彩〔*figure*〕、すなわち諸芸術の、とりわけ書きものと絵のあいだの転移を行うとされる文彩を徹底的に再考したら、今後一切の偶然はないだろう。

ミメーシスの問いはそれゆえに、メテクシスという操作によって攪乱されるわけだが、それは絵画の、ないし絵画における身体＝物体についての省察全体にわたって、あるいは線を引く〔*traçant*〕特徴線について書かれた「過剰」展や「素描へ

²² Jean-Luc Nancy, « Matière première », dans *Miquel Barceló. Mapamundi*, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 2002, p. 26. 以下、*M*と略記する。

²³ ナンシーはこうした類の境界を再構成しているが、それによって本の紙面は一枚のタブローの等価物となる。そのときナンシーはタブローを「刻み込むべき支持体としてではなく、拡張する表面」として扱っている。「開かれた空間、ひとつのパスセージのための——ひとつの身振りのための、あるいは身を置くための——拡がり」（Jean-Luc Nancy, « Roger Laporte: la page », *Le chat messenger* (Éditions CSM, Montpellier), n° 11, 1995)。この筆致によって、今一步の発展がタブローにとって必要となるが、私はそれを本稿で扱うことはできない。この問いについては私の「*Ek-phraséis* de Nancy », à paraître dans *Europe*, « Cahier Jean-Luc Nancy », printemps 2009を見よ。

の快樂」展〔に寄せた解説文〕にもあるとおりである。メテクシスはそこで過剰として、あるいは退引したものとして存在し、ミメーシスを内部から、そしてその背景で開くのである。そこ、すなわち当の限界でこそ、芸術作品をともにした緊張、メテクシス 関与〔participation〕²⁴そして伝染のすべてが作動しているのである。したがって、重要なものははやこれら二つの文彩を単に対立させるということではなく、両者を、それも一方を他方から引き出すことが重要になってくるのだ。というのも、これら二つの術語は退け合わないどころか、互いに触れ合い (*pertinere*)、接触したままだからだ。そしてそれらは、「一方を他方において異なるものとし、かつ背景を形において一掃し、形を背景のうちに溶解させる、絶えざる緊張をよりよく明示している」(I, 18)。

ミメーシスとはコピーでも再生産的な模倣〔imitation〕でもないものであり、したがって、それがここで意味するのは「ある形の、あるいは形における再生産という意味での模倣」でも、「主体の前にある対象の形成という意味での再現前化〔représentation〕」でもない (I, 17)。「それ〔=ミメーシス〕は、形すなわち事物の理念ないし真理を改めて、換言すると新たに生産するという意味で再-現=再-生産する〔re-produit〕——それは当の真理を目立たせるだけでなく、際立たせ、認めさせ、行使するような情動をも不可分な仕方の意味する」(I, 18)²⁵。ナンシーの決定的な所作とは——それは美学的なものの根底そのものをつねに形作っている問いの扱いにおいて、少なからず重要であるのだが——ミメーシスとメテクシスとい

²⁴ 〔訳註〕原語のparticipationはプラトン主義の文脈で、存在者が範型としてのアイデアに関与し、その特徴を分有することを指す。とりわけ『パイドン』や『パルメニデス』で論じられ、たとえば美しいものは美のアイデアに関与し、美のアイデアを分有するから美しいとされる。この関係性が模倣、すなわちミメーシスとされる。なおparticipationには他に「分有」という訳語もありうるが、ナンシーの鍵概念partageとの混同を避けるため、「関与」とした。

²⁵ 「素描への快樂」における以下のくだりを見よ。「ミメーシスの芸術——それが「模倣的〔imitatif〕であれ「表象的〔représentatif〕であれ、そしてリアリスティックであれ抽象的であれ——はそのものとしての所与が明示しないものを明るみに出す技術である。したがって、その所与性自体、そうしたものが陽の目を見ることあるいは世界へと到来すること、そうしたものの形の誕生、そして同様にそうしたものの誕生の形式である」(P, 30)。

う概念について一方を他方に含意させるということなのだが、それは両者を対決させたり弁証法化したりするためではなく、両者を内的かつ「必然的、根本的そしてある種形成的に」結びつけるためである。

いかなるミメーシスもメテクシスなくして生じないこと——それが単なるコピーや複製にとどまらないように——これが原則である。逆に、おそらくは、ミメーシスを含意しないメテクシスなどないのだ。ミメーシスとは換言するとまさしく、関与において伝達された、力の形における（再生産ならざる）生産のことである。(I, 16-17)

ナンシーはこのように、^{デュナミス}潜勢力、緊張、「形の彼岸 [l'outre-forme]」——これは現象学的な知覚の一切をも無視する——を強調することで、これらの概念間の関係を入り組ませるのである。メテクシスは（自らが変形するところの形をなおも見取り、予見するなら）、「少なくとも何かがこの場のうちに在るなら、あるいはそれが場であるなら、根底 [fond] の形ないし根底にある形」と、そして「形において根本的に [de fond] 超え出るもの」と関わってくるのだ。そのうえメテクシスは、根本の形成として、「根底が形において溶融し、無くなることになるかもしれない仕方」(I, 18) となるかもしれないのだ。それをさらに別言するなら、当の形象はある種の「混乱状態 [sens dessus dessous]」を作り出す。メテクシスという形象はミメーシスを賦活するが、ミメーシスはコピーに他ならないのかもしれない。メテクシスは緊張、色調、筆触、震えを揺り動かしながら作品の中に開口部を穿つのである。「形と根底は互いを緊張させあう状態になる、根底は形において消え去り、形は根底において自壊する」(I, 20)。「素描への快樂」展においてナンシーは今一度、このようなミメーシスの再構成を繰り返すことで強調するが、その際彼は以下のように主張している。「結局のところ、ミメーシスとは表出をリズム化することに他ならず、当のリズム化によって形一般の消去という不思議——ないしは自明の理——は、認識され、再認され、関与されるものとして与えられるのである」(P, 33)

明らかに、こうしたアプローチは存在論的ないし現象学的な問題系の諸限界に触れるのだが、当の問題系もまた引き伸ばされてたるみ、緊張のもとに置かれ、拡張

することになる。そのとき、「作品-主体は、ひとつの眼差しにおいて、ただひたすらひび割れ、溢れ出る。この眼差しは、もはや実体ではなく開かれであり、自己への回帰ではなく自己の露呈である」²⁶。イメージにまつわる諸芸術（「支持体」がいかなるものであれ。すなわち、視覚芸術の、音響芸術の、舞踏の、映画の支持体であれ）についての著作のすべてで、モデルなきこのミメーシスを通して問題となるのは、したがって、再構成、根本的な転位であり、そこでは諸芸術の素描（意図）は

一般に、（事物、思考、情動等が）形の形成との関係づけられることを構成する。素描（意図）は出現 [apparaître] ないしは現れ [paraître] の持つ、最も内奥の、ないしは最も秘められた運動との一致を追い求めることによって開かれる。いかにしてそれは本来的でありえようか、いかにしてそれは正確に形作られようか。個別的なエネルギー＝現実態とはどのようなものか、力とはどのようなものであり、この力はいかにして日の目を見ることになるのか。力はいかにして形作られるのか。そのたびごとに問題となっているものは次第に、以下のような問いに他ならなくなる。すなわち、世界はいかにして形作られるのか、世界はいかにして私に当の世界の運動を支持することを可能にするのか、と。ミメーシスはメテクシスが——関与が——世界の誕生以前に行われているものに対して持つ欲望に由来し、ミメーシスの深遠な真理において、ミメーシスは模倣しえない「創造」を、より簡潔に言えば存在一般の模倣も、想像もしえない突発を模倣しようと望むのだ。（P, 32. 強調ナンシー）

今や〈モデルなし〉の形象として再形成されたミメーシスの問いは「アート」にとっても、デモクラシーにとっても根本的な命題であるということが明らかになるのだが、この命題において「最も本源的な所与とは、モデルの不在および、モデルなしにかたどる [modeler sans modèle] こと、形象なしに形をなすこと [configurer

²⁶ Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », p. 80. [ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』、岡田温司＋長友文史＝訳、人文書院、2004年、66頁] 以下、Rと略記。

sans figure]、あるいは、あらゆる形象が持つ本質的な不安定性や変形可能性への熟考された関係において描くことの必然性——欲望、欲動——である。否、モデルのようにして与えられるものなどないのだ——私は存在論的な意味の広がりをおうとしているのだが」(W, 15)。この点においてこそ、芸術は世界への開口部となり、「芸術」なる語で想定される境界や限界の数々を離れ、そして絵画ないし素描は「主体の構造と発生の全体」(R, 82 [日本語訳書、68頁])を形成しうるのである。モデルのようにして与えられるものなどないということ。芸術はそれ自体、政治的なものや共同体、デモクラシーを考えるためにモデルを得るようなことはせず、このことを実際に行為のうちに与えるのだ。芸術は「共同存在なる仮定」を一切持たずに、この空間を指し示し、描き出すのである。ここで、類比にも連関にも属さない疎通が、芸術と政治的なもののあいだで姿を現してくる。「デモクラシーにかんする問いはすべて、ここにある。デモクラシーは一つの政治であると同時にまた別のもの、すなわち政治が或る場のみを占めず、「共同的なもの」それ自体（そのようなものがあるとして）が自由に自らの形や経験の数々を探求する空間でもある」(W, 11)。

Ⅲ. 緊張の快樂——拡張するエロティスム

[...]「美学」と名指されるものは「感じること [le sentir]」(l'aisthanomai) とかわるのだが、それは所与を記録する感覚能力としてではなく、感じ取ること [ressentir] として、すなわち以下のような感覚を持たしめる、ないし持つがままにする能力としてである。その感覚はいかなる感覚性にも、いかなる感性にも汲みつくされることがなく、逆にそれらが持ちうる強度の限界まで至らしめることでそれらを汲みつくし、超えるような感覚なのである。——ジャン=リュック・ナンシー「素描への快樂」

快樂なき芸術などない。ナンシーの〈感性学〉において重要な第三の特徴は、感性学的共同体の条件（とりわけ無条件的なもの）としても理解されうるかもしれない。そしてそれはこれらの語を用いたアプローチが突飛すぎず、かつ感覚可能なものが共同化されうる場合においてのことであるのだが。ナンシーが再-描する快樂という問題は、疑うべくもなく彼の省察のなかで最も実りある点となってい

る。美学にかんする今日の関心動向において美についての問いと同じく顧みられてこなかった快樂の問い（このことは驚くべきことではないのか？）に関心を抱くとき、彼は「芸術の性的側面の強調」にも、「性の審美化」にも屈しようせず、「両者の隔たりを明晰に、だが謎めいたまま保」とうとする²⁷。そうすることで彼は今日の美学の領域の限界へと至る通路を新たに作動させ、フロイトがあまりに手早く解決済みとしてしまった、昇華の問いを再び開くのである。快樂を芸術の弁別特性として断言するやり方においてすでにしてナンシーは、フロイトが範疇論の観点で快樂を定義した仕方（例えば「予備快樂」対「精神エネルギーの発散」、*Vorlust*対*Endlust*）への彼の手になる批判あるいは機械論的モデル（緊張／弛緩）への批判によってのみならず、「複数の感覚可能なもの特有の質の数々を、当の質自体のために（とりわけ、世界へ差し向けられ、統合された知覚を持つ身体をほどこき、世界内の身体として——従って他者に差し向けられた身体——として存在するのとは異なるものとして当の身体を純粋な自己感覚に直す）」（*P*, 25）再導入することで、すべてを再開する。そのとき彼は以下のように主張する。曰く、「〈感性学〉は本質的に差別的なものである」、「同時性と継起との関係、照応と区別との関係において、それら同士の相互参照や相互の隠喩において、あるいはそれらすべてに「芸術」と表現させる換喩において、諸芸術は全く同時に複数の段階、諸々の感覚、諸々の領域^{ゾーン}として機能するのだ」と（*P*, 28-29）。かくしてナンシーは、（デリダがしたのとは全く別の仕方）このフロイト的な「快感原則の彼岸」の彼岸へと歩を進める。リズムや緊張、あるいは芸術によって開かれ、無限に分有され、かつ複数の領域^{ゾーン}²⁸（拍動、差異化、隔たり、襞、接合など）へと分割可能な、快樂の身体の

²⁷ Jean-Luc Nancy, « Carnet », dans *Trop. Jean-Luc Nancy, avec François Maritin et Rodolphe Burger, op. cit.*, p. 43.

²⁸ この語は執拗なばかりにナンシーのテキストにおいて繰り返され、それによって一点に局在化することの一切に拡張と拡大を与える（さらにここで、複数の「線 [lignes]」が交差する。身体、都市、政治的なもの）「領域とは、形が「前もって生まれること [pré-naissance]」が表現される所なのだ。性感帯に、愛撫に、すべての最初の愛撫に回帰する。それらは身体をエロス化する、すなわち身体を、あらゆる意味での強烈な感覚へと入り込みうる身体にするのだ」（Jean-Luc Nancy, « À l'épreuve de la déconstruction: l'art, le sens, la forme », *loc. cit.*, p. 8）。

変化を強調することで、ナンシーは快樂なる觀念にいかなる目的性をも付与せず、そして当の觀念を、定義していない状態へ、そして再び問題となる能力、(フロイトにとっては不快である)緊張という快樂を、それ自体で充足することのない欲望の快樂にする能力へと帰すのである。ミメシス／メテキシスの対についてと同様に、彼は快樂と不快は真っ向から対立することはなく、絶えず変化する強度によってのみ差異づけられており、一方が他方によって形成され、かつ一方は他方によって超え出られていると強調する。「快樂の反対物でも、快樂の敵でもないような不快が存在する。この不快はそれ自体から、そして緊張の解決や解消の不可能性からそれ自体へと到来するものである。当の不快は当初、この緊張を約束するようである」(P, 38)。

したがって感性学的身体によって証し立てられる快樂もまた、先に言及された、「予め生み出す [pré-naissante]」、変化しやすく流動的な形に緊密に結びついている。かくしてナンシーはフロイトが練り上げた理論にいくばくかの運動と戯れを与えるが、しかしそのかたわらではフロイトの分析がもつ幾つかの契機における二重性を完全にまぬがれているわけではない²⁹。しかし、重要なことは別のところにある。すなわち快樂が、有機的な身体とは区別された感覚可能な身体へと与える、無際限な拡大、拡張に、である。

芸術の体制はどれも各々、正確にはこの快樂の^{ゾーン}領域ないし領域化に相当するが、当の快樂は実体の根本ないし根拠律の統一体を、背景の空虚の上で引き伸ばされた形の残響において溶かしていくことによってしか生じない。それゆえ、音楽的な響きが外部と内部の体制を表し、踊る身体であれば牽引、収縮、誘引＝引力 [traction, contraction et attraction] の体制があるのに対し、イメージとは背景とは区別された表面固有の体制を表している。複数の残響のあいだに残響があるように、他者の体制からの区別が決定的に存在している。

²⁹ このことはいくつかの言表の形においてなおも感じ取ることができる。たとえば、「快樂は、当の快樂の延長と反復を目指す関係のうちにあるが、それは不快が当の関係の中止や拒否へと向かっていくのと同じである」(P, 32)、あるいは「快樂は変質＝他化 [altération] の——権利上無際限な——再開のうちにある、不快は当の不快の拒否のうちにある」(P, 33)。

「芸術」というとても漠とした語で名指されるものは、諸々の残響のなかのこの残響、情動の諸領域^{ゾーン}のあいだにある諸々の屈折のなかのこの屈折に他ならない。(I, 7)

「諸々の残響のなかの残響」、「諸々の屈折のなかの屈折」、この感性学的共同体の定義もまた、「共同体」や「デモクラシー」といった語を理解する別の方途を開くのかかもしれない。

IV. 芸術——ひとつの身振り

芸術とはつねに世界をつくる技法 [l'art de faire un monde] である。[ベートーヴェンの]「アパシオナータ」は世界を開き、セザンヌの《水浴図》の数々や、『失われた時を求めて』もそれぞれ別の世界をつくる。そして世界なるもの、われわれの世界は幾千もの世界がわれわれの世界を舞台に置き [=演出し]、視界のなかに、表象のなかに、解釈のなかに、あるいは……世界のなかに置く限りでしか存在しない。芸術とは「創造」とわれわれが名指すもの、すなわち世界（「自然」と言ってもよいかもしれないが）をつくる技術の、今日では使い古され、一筋縄ではいかない名なのだ。創造とは〈無-から-つくること [le faire-de-rien]〉、意味=感覚（現前性、差し向け）をなす何かを意味し、つくり、そして／また至らしめるものであるのに対し、〈無〉がある、すなわち意味=感覚はなく、意味=感覚の位置（ないし贈与性）の身振りから分かたれた、定立-存在 [être-posé] がある。今日われわれは、諸々の形を開くために利用しうる図式——かつてであれば神話、伝説、象徴がそうしたものを数多く与えてくれていたのだが——をもはや持っていないため、不定形なものに形を見いださざるをえないのだ。このことはとても重大なリスクを含んでいる。しかし、それは「表象された」存在、すなわちいくばくかの感覚、真理あるいは人が言わんとすることに応じて呈示された存在の可能性を世界に与え直すために必要なことなのだ。われわれの感覚に呈示されること、それはすなわち、われわれのあいだで、「われわれ」を「共に」存在させうるものを可感的にする仕方です示されること [……]³⁰。

したがって、世界と芸術の共在という関係をまさに真面目に受け取るべきなの

³⁰ Jean-Luc Nancy, « Entretien de Jean-Luc Nancy avec M. Galliot », dans *Jean-Luc Nancy*, publication du Ministère des Affaires étrangères, à paraître.

だ、ちょうどナンシーが「世界をつくる技法 [l'art de faire un monde]」においてそうするよう呼びかけているように。そしてこのテキストでは、「アートワールド [Le monde de l'art]」という硬直した連辞を入れ換えることで、ナンシーは一層煽動的で矛盾をはらんだ哲学的命題を引き出している。

芸術とはどんなものであれ、つねに少なくとも、そのものとしての世界と、実存の場や環境としての世界の全体と関係を持つものである。芸術は当初、歴史とも、真理とも、形而上学的ないし宗教的彼岸とも関係を持つことはない。芸術は世界と関係を持ち、世界に照応し、世界に応答し、ある意味で世界を保証するのだ。一つの芸術作品は何事かを「言い」、「告げる」のだ。そうだ、ひとつの世界が存在し、それはここにあるのだ³¹。

この転倒は『訪問』においても見出せるものだが、ナンシーは以下のような仮説を立てている。曰く、絵画はいみじくも、「キリスト教が自らを脱構築する、すなわちキリスト教が宗教、自らの伝説や信仰を捨て去り、現前の記憶されえぬ記憶の動揺となる限り、キリスト教の賭け金」³²を備えているのだ。「キリスト教絵画は、キリスト教的主題のための表象ではない」(V, 44 [日本語訳書、49頁])と主張し、「その反対に、キリスト教こそが、あるいは絵画に描かれたキリスト教的な何か、絵画としてのキリスト教的な何かこそが、絵画をなすのだ。キリスト教は絵画によって膨れ上がり、絵画を誕生させながらも絵画のうちで、絵画として——そしてそれ以前に、私たちが「芸術」と名付けているもの賭け金の全体との歴史として、今日もなお——、自らを告げ知らせる」(V, 44-45 [日本語訳書、49-50頁])。

³¹ Jean-Luc Nancy, « L'art de faire un monde », p. 5, inédit. 今後このテキストはAで略記する。このテキストはテヘランで一部が読み上げられ、ペルシャ語で出版されているが、別バージョンが「コスモグラム [Cosmograms]」と題された展覧会の折に、対談形式でフランス語で活字化されている。私にこのテキストを読ませてくれたジャン＝リュック・ナンシーに感謝申し上げる。私は初版テキストを引用する。

³² Jean-Luc Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001, p. 45. [ジャン＝リュック・ナンシー『訪問——イメージと記憶をめぐる』、西山達也訳、2003年、松籟社、50頁] 以下、Vで略記する。

彼はこの命題を躊躇なく視覚芸術や造形芸術一般全体に拡張しようとする。芸術はしたがって世界の表象という関係の中にはないだけでなく、当の世界へ至る道をわれわれに与えてくれるのだ。芸術とはいみじくもこの道なのであり、したがって世界との関連で位置付けられる必然性が回帰するのは芸術ではなく、世界にであり、芸術において進行中の世界化である。すなわち、「〔世界化〕それ自体が芸術であり、思想である」ということだ (A, 6)。

それでは、芸術を、この場合経験をテストすることのないような世界とはどのようなものだろうか、この「芸術という」語がなおも「終わりなき感覚、隔たれ、不在状態にある感覚」(A, 3)を認めるのだとしたら? 「私が世界の全体において思い描くことのできる世界はもはや世界ではない。それは語の最も伝統的な意味で宇宙であり、コスモスであり、創造なのだ。今日われわれが理解するところでは逆に、世界とは、ひとがその中にあるような環境、内側からしか把握されえない環境のことである。ひとは世界のなかにいるのであり、世界の前にいるのではない」(A, 2)。ここでも目を引くのは、「手前」から「内側」への移動であり、それは視野の変更、別の「視点」であり、そこでは視野、視覚、そしてそれが知と支配の次元で含意するものはいずれも、支配的であったり、上方に位置取ったりすることがない。「ひとは世界を決して見ることなどないとも言ってもいいだろう。ひとは世界に在り、世界に住まい、世界を探索し、世界に身を置き、世界で消失する」(A, 2)。それゆえ、芸術と世界は互いに、そして一方が他方と同様に、そしておそろくとりわけ一方が他方において、不適合へと通じ、「原理や目的=終焉 [fin] の支配から」(A, 6) 逃れ去り、「また自らの統一性、中心性、合目的性から」(A, 3) 離れるはずである。実際、むしろ以下のように考えなくてはならないのかもしれない。すなわち、芸術は脱閉域——この語において「囲い地を開くこと、閉域の解除」³³を理解するなら——は、表現の強い意味で世界と一致し、世界に通じていて [correspond *au* ou *avec* le monde]、「芸術」はただ「キリスト教のうちに、キリ

³³ Jean-Luc Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme I)*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005, p. 16. [ジャン＝リュック・ナンシー『脱閉域 キリスト教の脱構築 1』、大西雅一郎訳、現代企画室、2009年、19頁]

スト教のうちにあってキリスト教から脱却しつつ、またキリスト教から、超過的なものそれ自体を、ある脱構築の運動を掴み取³⁴られるものであるとされるのだ。芸術、ないし感覚の意味へと至る通路、あるいはさらに、「感覚の強度ないし感覚の彼岸へと至る」(A, 3) 通路なのだ。

ナンシーが『芸術は、今日』で指摘していることだが、芸術を圍繞確定するのが非常に難しくなり、その結果、芸術的主題に対して言いうることは二つの特徴-線に——そしてもしかするとただ一つの特徴-線に——起因することになる。前者は、芸術が「感じさせるものだ。それは何か？ 現代世界のある種の形成、ある種の形づけ、世界のある種の自己知覚だ」³⁵。芸術によって、感覚のみならず、世界の意味もが露呈し、循環し、形をとることが可能になり、このことは感覚を固定することも、当の感覚をいかなる「最終的な意味作用」(AA, 3) のうちにも吸収させることも決してしない。芸術の第二の「真理」は——芸術が一つの真理であるなら——身振りであることだ。「何であろうか、身振りとは？ 身振りはある運動でも、ある形の輪郭でもない。身振りとは、一般に——私はこのことを強調したいのだが——ある意図に付随するものだが、それ自体では意図とは無関係なものだと言ってもよいかもしれない」(AA, 8)。身振りはとりわけ感覚可能な感覚に属するものであり、まさに、ナンシーの言葉では「芸術の最小単位であるがまた、芸術にとって本質的なもの」(AA, 8) であるのだ。芸術は、完成することも終わることもなく宙づりのままであり続ける身振り、「世界の可能性を与える形の除去」(AA, 3) の身振り、純然たる快樂（今やこの語によって快樂と不快とが縋い交ぜになったものを意味するとはいえ）の身振り——「身振り以上の身振り、身振りの彼岸の身振り」(AA, 10 檄——をなすのだ。ナンシーが「世界化」なる語に与えるのは、まさに感覚——そして好機——なのだ、たとえ「世界の形」を開く可能性がなおあるとし

³⁴ *Ibid.*, p. 21. [同前、26頁]

³⁵ Jean-Luc Nancy, « L'art aujourd'hui », p. 2. 2006年3月22日にミラノのアカデミア・ディ・ブレラにて読み上げられた講演で、フランス語では未刊。この講演の、その場でのアドリブも含め転記したもののイタリア語訳が« *L'arte, oggi* »という題で、*Del contemporaneo*, a cura di Federico Ferrari, Milano, Bruno Mondadori, 2007にて公刊されている。以下このテキストはAAと略記する。

ても。「われわれが世界化のさなかにいるのはまた、われわれが世界の形を見出し、創出しなくてはならないからであり、世界の形とは感覚のありうべき循環の形式を意味しているが、その形式は当の感覚が誰のものにもならない、すなわち結局のところ当の感覚が何かによって意味されることはない」(AA, 9)。

芸術はしたがって、まさに「世界をつくる」ことに等しい。ここにこそ、芸術と政治的なものという、隔てられ、区別され、一方が他方の一部をなすような〔二つの〕世界のあいだのキアスムにおける横断の場が見出されるのだ³⁶。芸術〔が何を意味するか〕と同様に、「デモクラシー」が今なお意味するものをわれわれはもはや知らない、あるいはほとんど知らない。この混乱は単に否定的なものではなく、当の混乱それ自体が、概念や隠喩、象徴以上のものである（が、その豊かさの多くが失われ、価値を失ってしまった）この〔「デモクラシー」という〕語の開口部に関わっている。さらに芸術と同様に、デモクラシーは壊れやすく、与えられるものではなく、表現の二重の意味で終わり＝目的なきものである。デモクラシーはある形式において完遂されることや完成するはない、だとか来るべきままにとどまるという、それが持つ最も重要な意味をとることはあっても、即自的な終わり＝目的では決してない。デモクラシーは、当のデモクラシーを圍繞確定し、含み入れている気になっている、政治の輪郭線にとどまるものではない。芸術と同様に、デモクラシーもそうした意図〔ce dessein〕とは別のものを常に描き出している〔dessine〕。

³⁶ 『民主主義の実相』に先立つこと約十年、1999年の時点ですでに、ナンシーは以下のように書いている。「極言すれば、「共同の〔commun〕」や「政治的な」が何を言わんとしているのか、もはやわからない。これこそまさに、「デモクラシー」を前にしたときの当惑をなすものである。したがって、共同的なものと政治的なものあいだの間隙を考えなくてはならないのだ。ひとはそのどちらにも同程度に属しておらず、「すべて」は「政治的」ではないのだ。「すべて」は共同的でもない。というのも、「共同的なもの」は事物でも、全体でもないからだ。権力と感覚の間には、近さと隔たりがあり、権力関係と感覚の関係どちらもが存在している〔……〕。おそらくこれが、人間が自らに対してもつ関係の未曾有の形式なのだ。そしてそれは、自らから離れ、彼岸へと赴かない限り「人間の固有な終わり＝目的」(もしそれが「デモクラシー」の根本であるなら)ではありえない。」(« Des sens de la démocratie », *Transeuropéennes* (Paris), n° 17, hiver 1999-2000, p. 47-48.)

デモクラシーとは何かしらの統一性のイメージ、すなわち全体、身体、システムで「形成される」ことも、それらを本質とすることも決してありえないような政治の身振りなのだ。デモクラシーの絶対的な価値とは「開口部を開くがままにし、間隔化が間隔化するにまかせる」(A, 4) ことだが、それはいかなる質、法、制度、アイデンティティも圍繞しえないものである。いかなる表象も、デモクラシーの代わりをすることも芸術の代わりをすることもできない。何もその場に到来しえないし、精神を、本質も実体も審級も(本性も、運命も、企図も)持たないデモクラシーの複数の精神を具現化させることもまたできない。デモクラシーが開いたままにしているのはまさにこの不可能性なのだ。かくして芸術は「デモクラシー」のイメージそのもの——素描と言ったほうが良いかもしれない——であるのだ。デモクラシーの退引のイメージ、そして第一に、デモクラシーそのもののイメージである。

*

素描されてその姿を表すものは何であるのか？ いくばくかの世界なのか、それともいくばくかの素描なのかはわからない。わかることはただ、別様に見ることができるようにならなければいけないということだけである。一枚のタブローがわれわれにそれを示してくれるが、そこにトポスはなく、おそらくあるのは物語の概要だけである。しかし、ひとはそのことを知らないし、知ろうとすることすらしてはならない。別の〈見ること [voir]〉が必要である、見ることも知ること [savoir] もしない〈見ること〉が。

小ティエポロのタブローには確かに地平が欠けている——あるいは少なくとも、ちょうど地平の方へと向いている人物たちによって、われわれは地平を見ることが、すなわち〈無-トポス=ユートピア [ou-topos]〉、〈不-トポス=ディストピア [dys-topos]〉や〈非-トポス [a-topos]〉あるいはそれらと全く別のもの(トポスではなく、運動や物語など……)があるのかないのかを見てとることができないのだ。各瞬間、そのたびごとにわれわれは確かに、遠くを見通すことを互いに妨げあっているのだ。近年の話から引き出せる第一の教訓は、見ようとしなないことを学

ぶということだ。確かに、予見しえないものを予見しなくてはならない。計算しなくてはならないのだ——たとえば、人口増加の影響や、遺伝子導入的文化の影響を。しかし、未来を先取りすることがないということが何を意味するのかを知らなくてはならない、出来事の意味を知らなくてはならないのだ……。

大きな困難は、それでも企図を、志向を持ってしまうということ、目的を得ないこと、そして、懐胎せる形の欲望を变形したり再形成したり「しよう」とせず、それを暴き出し、受け入れる「ことができる」ようになることだ。今やこのように言ってもいいかもしれない。われわれは自らの社会の、文明の新たな物語を必要としているのだ、それがわれわれには必要なのだ、と。しかし、それを探そうとしてはならない。新たな物語は、それが作られるに任せねばならないのだ。

[訳者解題]

本論考はジネット・ミシヨの « « Ce qui se dessine… » l'aesthétique de Jean-Luc Nancy en quatre traits », in dir. G. Berkman et D. Cohen-Lévinas, *Figures du dehors: autour de Jean-Luc Nancy*, Éditions Cécile Defaut, 2012, p. 185-206の全訳である。ジネット・ミシヨは日本では十分に紹介されているとは言えないため、ここで簡単に紹介したい。ミシヨはモントリオール大学仏文科教授で、デリダのセミナーや芸術論集*Penser à ne pas voir*などデリダの遺稿の編纂者としても知られる。また彼女はフランス文学や比較文学、現代思想だけでなく芸術にも造詣が深く、本論考でも繰り返し参照される「過剰」展の共同運営委員も務めていた。このテキストは彼女のそうした経歴を代表するかのようなナンシーの美学ならざる〈感性学〉についての試論である。

はじめに引用されるのはナンシーも企画に携わった「素描への快樂」展の展示の最後に突如として立ち現れる「われわれはひとつの世界を素描することができるのだろうか」という、ナンシーその人の自筆の銘である。この短文を起点に、ナンシーの思想において芸術は世界ないしは創造といった哲学的な概念と深く関わり合うことが指摘される。ヘーゲル論から出発し、デリダとともにハイデガーの思想と対決を続け、共同体や政治的なものについての思索を繰り返したこのボルドー生まれの哲学者にとって、芸術論は周縁的でないどころか、芸術論こそがその思想の中心であるということを彼女は強調する。そこで著者が持ち出すのは「美学

〔esthétique〕ではなく、感性という語源を前景化しつつ、そこに官能性の含意をも付与する「〈感性学〉〔aïsthétique〕」なるキーワードである。それではなぜ、芸術と政治が感性を媒介として結びつくのか。それを解く鍵、あるいは導きの糸としてミショーは四つのラインを挙げる。

最初に指摘されるのはナンシーにおける「誕生」の問い、あるいは形に形を与える、原初的な形式としての不定形なもの、〈形の-彼岸〉の問いである。その原初的な形式は中世以来の概念である能産的自然〔Natura Naturans〕を思わせる、形式生産的形と名付けられる。それはつねに何ものかを再開する、変化の可能性へとつながる。

第二に、ミメーシスおよびメテクシスという美学において古代から伝わる伝統的な概念が持ち出される。両者の関係は註24の訳註に譲るが、とりわけ本論では両者の絡み合いが強調される。これら二つの概念はともに絵画および物そのものに内在する潜勢力としての強度に結びつけられているが、それはなぜか。その理由は、一般に「模倣」とも訳されるミメーシスは決して単なるコピーとしての模倣でも、再現前化＝表象でもなく、まさに物そのものが関与するアイデアを新たに産み出す作用として持ち出されているからだ。だが、さらに論は進み、モデルなきミメーシスが問題となる。モデルなしにかたどるということ、目指すべき理念＝アイデアをなしに制作するという行為遂行性（この語自体は本論では参照されていないが）が鍵となってくる（ここからは素描論における切り開きと、デモクラシー論における自己免疫性など、予見不可能な未来を語るにあたりある種の行為遂行性を強調するデリダとの近しさを感じさせるが、二人の脱構築の思想家の思考のあり方が問われることはない）。

第三の線は快楽である。ただナンシーが芸術論において快楽を強調するにしても、それは芸術におけるセクシュアルなものを強調するということではない。むしろ芸術を貫くある種本源的なエロスを浮き彫りにし、芸術と性の関係を矮小化することなく思考し直すことにこそ、彼の思考の勘所は存するというのだ。その際重要になるのは快楽と不快の関係である。先のみメーシス／メテクシスと同様に、両者は相対するのではなく、むしろ相補的に、かつ互いに絡み合うものだとして定義される。

第四かつ最後に指摘されるのは、身振り、そして世界と芸術との関係である。絵

画論『訪問』におけるキリスト教芸術についての彼の思考を敷衍しつつミショーが強調するのは、芸術は世界の表象ではなく、逆に世界へと至る道を示してくれるものなのだ。ここでもう一度、芸術は単なる模倣や表象ではなく物自体の潜勢力を表すものなのだというナンシーにおけるメテクシス／ミメシスの思考を想起してみよう。ここではこの定式がさらに推し進められ、世界そのものの潜勢力さえもが芸術によってもたらされるということである。そして当の世界はその内側からしか把握されないものであるという、ハイデガーからの影響も感じさせる定義でもって、さらに芸術の行為遂行性が押し出される。われわれが投げ込まれ、客体化することのできない世界を変革するための方途として、芸術が再定義される。次いで、身振りとしての芸術こそが、そのような世界制作を可能にするとされる。この行為遂行性が、現前することも完遂することも決してない（来るべき）デモクラシーへと関係づけられる。

以上の四本の導きの糸から描き出されたのは、芸術とは別様に見る可能性を与えてくれるということ、そして、予見不可能な未来に開かれることこそが世界を変えようということである。

美学（ないし芸術）と政治（的なもの）との関係はプラトンに始まり、長い歴史のなかで様々な哲学者が陰に陽に論じてきていたことである。現代でも、当然想起されるべきは政治の審美化／美学の政治化を説いたベンヤミン、あるいはカントの第三批判をラディカルに読み直して政治哲学における共感性へと昇華させたアレント、そしてリオタールやハーバーマス、さらにはランシエールらもまたそこに連なる。また、世界を別様に知覚することを可能にするものとしての芸術という論も多くの美学者が論じてきたことである。訳者としては、こうした系譜のうちにナンシーがいかに位置づけられうるのか、ということを中心に突っ込んで論じて欲しかった。だが逆に、込み入っておりいくばくか晦渋なナンシーの芸術論を読むための一つの海図として役立ってくれるのではないだろうか。本論で指摘された四本の線はいずれも、ナンシー美学における世界の問題を思考するにあたり大きな示唆を与えてくれるに違いない。この地図を持って、今度はわれわれがナンシーの思考の海へと挑む番である。

最後に凡例について。ギョメは全て鍵括弧（「……」）、原著者による挿入は大括弧（〔……〕）を、訳者による挿入および原語の挿入は亀甲括弧（〔……〕）を、一連

なりの語であることを強調する場合、あるいは鍵語となる語については必要に応じて山括弧 (〈……〉) をそれぞれ用いた。イタリックによる強調は傍点強調を施したが、フランス語以外の言語を用いたことによるイタリック体についてはその限りではない。また、既訳があるものは原則すべて参照したが、訳文は拙訳による。

Ginette Michaud, « 'Ce qui se dessine...' L'Aesthétique
de Jean-Luc Nancy en quatre traits ».

Reprinted by permission of Ginette Michaud

訳 = 吉松覚 (パリ西大学博士課程・パリ高等師範学校)