

フリリツプ・ラクー||ラバルト

崇高の問題系

長谷川祐輔・高橋駿訳

Philippe Lacoue-Labarthe

« Sublime (Problématique du) »

(1992)

Traduit par

Yusuke HASEGAWA

Shun TAKAHASHI

*Encyclopaedia Universalis*, corpus 21, 1996, p.724–732

## 凡例

- 一、訳者による補足は「〔 〕」で示した。
- 二、原典には本稿の主題と関連する図版が掲載されているが、訳出に当たっては割愛していることをお断りしておく。
- 三、原典では出典が示されないまま引用がなされているため、本稿でも引用箇所については出典を明記せずそのまま訳出している。しかし本文の意図が汲み取りにくい箇所については該当箇所の仏訳、邦訳を参照したうえで適宜訳文を変更していることをお断りしておく。

フランス語の「崇高(sublime)」にはラテン語の形容詞 *sublimis* を中性名詞化した *sublime* が書き込まれている。このラテン語自体は、古代ギリシア語の *o hypsos* を翻訳したものである。ラテン語の成立からするとうまく説明されるわけではないが、その意味はまったくもって明瞭である。すなわち *sublimis* (*sublimare*: 持ち上げる) は、中空の高いところ、したがって道徳的な意味でも物質的な意味でも高いということ、つまり高く持ち上げられ、偉大であるということの意味している。この語は、たとえば *ho hypsos* がヘレニズム世界最初のディアスポラ以来、聖書の神、つまりいと高きものを指し示すことを考慮するならば、古代ギリシア語の *hypsos* を十全な仕方でも翻訳している。

修辞学ないし批評の範疇として、「崇高」の意味は紀元一世紀の間に定着したように思われる。この語とその派生語 (*sublimitas*) は、プリニウスとクインティリアヌスの著作のうちにみられる。しかしながら、崇高に関するもつとも古い文章——そして私たちにとっては崇高の伝統を創設するもの——には、一世紀ギリシアの批評家が書いた *Peri hypsous* という論考があり、これは、長い間、間違つてロンギノス(紀元三世紀の哲学者にして弁論家、パルミラの女王ゼノビアのもとで宰相を務めていた人物であり、二七三年にローマ人よつて処刑された)の作品とみなされていた。

このテキストはルネサンス期に再発見され、ついで、ボワローの手によつて一六七四年に翻訳、紹介された。そして以下のような思想の流れ(ボワローの「ロンギノス考」は一九九三年)において特異な役割を果たすことになる。その動きとは、新旧論争に端を発し、イギリス哲学(シャフツベリやハッチソン)を経由して、一七五〇年にバウムガルテンによつて美学が創設されたという一連の流れのことである。以来、数ある事例のうち、一七六四年にカントによつて書かれた短い論文「美と崇高の感情についての考察」が示すように、崇高の概念が美の概念との

競合関係に入りつつ、趣味の理論と芸術哲学の理論の主題に関して支配的な概念となる傾向にあり、それはヘーゲルが美学ないし宗教についてのベルリン講義においてその特権性に異議を唱えるまで続いた。

しかし、そこではつきりと認識しておかなければならないのは、ヘーゲルがただ「恣意的な」強制によって、「崇高」を哲学的に主要なモチーフ——そのモチーフはそれ以降、散発的（たとえばニーチェにおいて）あるいは隠された仕方（ハイデガー）でしか再び現れることはないだろう——として退けただけではない。ヘーゲルは、「ナポレオンの」第一帝政の崩壊に続いて生じた美学的かつ政治的な復興の時代において、あるひとつの熱狂ないし流行の目的（「終焉」）を認めた。とりわけヨーロッパにおいて、フランス革命とロマン主義を含んだ一八世紀後半は、「崇高」という言葉によって表現されるだろう。「崇高」は美德、感情や心の躍動、思考の情動（デイドロ、ルソー）、新たな矛盾した感性（バークの「喜びを孕んだ恐怖」）、ユートピア的な記念碑建築が目指した目的（「終焉」）、（ブーレーの「崇高のイメージ」）、偉大な過去の廃墟についてのメラニコリックな空想（ユベール・ロベール）、古代の悲劇を模倣した市民の勇氣と英雄的な死（テロルの受刑者、タルマが言うところの演劇的遊戯を示していたことになるだろう）。ダヴィッドが描いた《マラーの死》は崇高である。しかし同時に、シャトーブリアンが発見した新世界、あるいは至高の存在に敬意を表した祝祭のプロジェクトもまた崇高である。取るに足りない、あるいは軽薄である、と言われる今世紀は偉大さによって苛まれていた。このことはおそらく、一八八〇年代にフローベールが崇高の大いなる幻滅と言う理由かもしれない。『ブヴァールとペキュシェ』の中には、次のような辛辣な一節がある。

彼らは崇高の問題に着手する。それ自体で崇高な事物というものがある。たとえば、急流のたてる轟音、深い闇、嵐になぎ倒された木などがそれである。ある人間の性格は、勝利をおさめた時には美しく、戦っている時

には崇高である。

「分かったぞ」とブヴァールは言った。

「美とは美しいもので、崇高とはとても美しいものだ。どうやったらこの二つを見分けられるのだろうか？」

「直観によって見分けるんだペキュシエは言った。

「なら、直観はどこから来るんだい？」

「趣味からさ」

「趣味とはなんだい？」

それは特別な識別能力、素早い判断であり、いくつかの関係性を識別する才能として定義される。

「要するに、趣味は趣味のことだ。それに、どうやったらそれが身につくかは別問題だけどね」<sup>〔一〕</sup>

## 一 崇高の伝統

フローベールはこうした文章を書くことで、スコラ的となった遺物を退けた。というのも崇高は生ける概念であることをやめていたからである。そうすることによってフローベールは、しかしながら、いつも通りのゆるぎない確実さでもって、言葉少なにすべて——あるいはほとんどすべて——の崇高の理論を要約した。それどころか、フローベールはその系譜をたどり直しさえしたのである。彼は次のように述べている。

〔一〕崇高は、自然ないし人間の道徳的な力の荘嚴な光景のもとで生じる感情である。

〔二〕崇高は最上級の美である。

〔二〕それを識別するためには、あらゆる美的判断に当てはまるように、特別な能力だけで説明不可能であるか、少なくともまったくもって謎めいている能力を必要とするのである。

それは趣味という能力であり、ボワローとフェヌロンが、彼らの同時代人と同様、まさしく「いわく言いがたいもの」と呼んだものである。

実際、一七世紀以降のあらゆる美学理論、つまり趣味と感性の判断力論は、以上のことを踏まえて構築されたことを示すことができるだろう。

しかしながら、崇高に関していえば、それでも不十分なままであった。というのも、崇高については次のことを理解する必要があるからだ。すなわち、ボワローからシェリングあるいはショーペンハウアー（さらには、『クロムウェル』の序文を書いたユゴー）まで、彼らの極めて優れた著作が崇高の歴史を書き直すものだとしても、それは崇高の美学が存在したということではまったくない。それはむしろ、崇高、そして崇高と美の関係性の問題が、まさしく哲学に固有な問いの争点だったということである。つまりここでは、感性の偶発的な学（美学）を超えて、真理における芸術作品の地位そのもの、また芸術作品の使命といった問題が扱われているのだ。私たちは後に見ていくことになるが、崇高への評価に対するヘーゲルの粗暴な身振りにはまさにこのことを証示している。しかし、私たちの時代により近いところで、当の語（崇高）が言明されるにしろそうでないにしろ、また二十世紀前半のドイツの芸術哲学のうち（ベンヤミン、ハイデガー、アドルノ）であれ現代の批評的反省のうちであれ、崇高のモチーフがいくらか再び浮上したことがある。

崇高の伝統は、ロンギノスのひとつの長い注釈である。この伝統は確かに均質的なものではない。それでもロンギノスの二つの講義録があり、一方はどちらかと言えば修辭学的（かつ道徳的）、もう一方は哲学的なものだった

と主張するには困難が伴うだろう。なぜなら、私たちは次のことを周知のものとしていたからである。それは、たとえそのようなあらゆる見かけを備えているように見えたとしても、ロンギノスの論考は単に修辭学、詩学、さらには批評の書物にとどまるものではない、ということである。ポワローはそのことを独自の仕方巧みに述べている。

崇高という言葉でロンギノスが言おうとしているのは、演説家が崇高の様式と呼ぶものではない。そうではなく、演説において衝撃を与えるもの、さらには作品がそれを体験する者を高揚させ、心を奪う、さらには陶醉させることを可能にするような、常軌を逸したものや、驚異的なものである、ということを知っておかなければならない。(二)

以上のことから、さらに崇高と崇高が喚起するある種の恍惚（これはロンギノスの言葉である）を定義することの困難が生ずる。そしてまた同様に、崇高な様式——これは本質的に簡素さから定義されるもののだが——と、崇高な事象そのものも執拗に区別されるのである。ダランベールは次のように言う。「本来、崇高な様式と呼べるようなものは決して存在しない。崇高でなければならぬのは、事象そのものだけなのである。そうした事象なくして、その事象以上に、いかにして様式が崇高でありえようか」。そうしたわけで、ダランベールは次のようにも述べている。「崇高は感情ないし、思考のうちになければならない。それは表現における簡素さでなければならぬのである」。

ロンギノスのうちに推察される、あるいは認められるのは、実際に次のことである。ひとつは、崇高は真理と関

わりがあるということ。それだけではなく、美と同様に仮象とも関わりがある。プリユイエールが言うように「崇高が描き出すのは真実のみである。それは、この真実に最も値する表現、ないしはイメージである」。ロンギノスの論考は、以下の独自の問いにおいて宙吊りになっている。「目的〔終焉〕」という二つの意味に賭けてみるならば、それは次のように定式化できる。すなわち、芸術の目的〔終焉〕とはどういうものなのか（実際ロンギノスは、言語芸術しか論じていないが、だからといって、アリストテレスの詩学の場合と同様に、このことはロンギノスの主題の一般的な射程を狭めるものではまったくくない）。

つまり、一方では、そもそも弁論術のみならず芸術が目指すものはなにか。どういった条件下であれば、芸術において偉大さ（高められたもの）が可能になるのか。さらに言うならば、偉大さを意図している場合、その本質において芸術とは一体何か。しかしながら同時に、他方で芸術はすでに成し遂げられてしまったのではないか、といった問いがある。偉大であることを可能にした芸術というのは、今日依然として可能なのだろうか。（崇高の伝統における規則となつていように、ロンギノスは本来的に、近代に固有の立場を取るようになる。というのも、彼は偉大な芸術の終焉を嘆いており、それを理由として、彼は偉大な古代芸術の諸事例——ホメロス、悲劇、ピンドロス、トゥキュディデス、プラトン——にもつばら問いを投げかけるからである。つまり、それ以後は近づき得ないものとして特徴づけられた古代芸術に問いを向けているのである）。

言い換えるならば、こうした絡み合ったいくつかの理由により、たとえたいいの場合曖昧な仕方であったとしても、ロンギノスは実際に芸術の本質について問いかけており、そして「崇高」がこうした問いをもたらす言葉であるということが、その伝統に則して察知されるのである。

ロンギノスの論考において、一体何がこうした疑問を可能にするのだろうか。

## 二 ロンギノス——芸術の本質の問い

この種の、そしてこの時代（古代アレクサンドリア学派）のあらゆる論考と同様、ロンギノスが最初に立てた問いは限定された問いである。それは、崇高が特定のテクネーに属するかどうか、崇高の「技術的な教え」はあるのかどうかという問いである。この第一の問いにおいて、テクネーは、ノウハウ〔savoir-faire〕という比較的脆弱な意味で受け取られている。ロンギノスの応答は——これは様々な事例に裏付けられるのだが——崇高はたしかにテクネーに属するというものだ。つまり崇高は修得されるのである。しかしながら直ちに、この議論は実際のところ、獲得されたもの（訓練の領域）と生得的なもの——自然によって産み出されたもの（ピュセイ）——との対立を頼りにしていることが分かる。以上のことからやはりすぐさま次のことが明らかになる。すなわち、自然からの贈り物ないし自然の作品〔*ta phusika erga*〕、これらはすべて芸術（テクネー）において、ピュシス自体に属するものなのだ。そして私たちは天才〔*ingenium*〕の問題を認識することになり、それはカントとニーチェに至るまで、崇高の主題系を支配するような問題である。かくしてロンギノスの意図と完全に一致したかたちで、カントは『判断力批判』の有名な「崇高の分析論」の中で、天才の規範的な定義、つまり崇高な芸術家（崇高がもたらす芸術家）の定義を与えることになる。

天才とは、技巧に規則を与える才能（天賦）である。才能とは、芸術家の有する生得的な生産能力として、それ自身自然にぞくするものであるから、この件をまたつぎのように表現することもできるだろう。つまり、天

才とは、こころの生得的な素質(*ingenium*)であり、この素質をつうじて自然は技巧に規則を与える、ということである。(三)

そこにはひとつの逆説があるのだが、この逆説(この言葉はそもそもロンギノスによつて用いられたものだ)は崇高の逆説それ自体なのである。また転じて、偉大な芸術そのものの逆説なのだ。

たしかに表面的に読むならば、ロンギノスは、古代の修辞学の紋切り型に即して単に次のように述べているように思われる。つまりテクネーは「偉大な自然」、すなわち天才の衝動を制御し馴致するのに必要であると。しかしそれでもなお、ロンギノスは断固として次のことを強調する。つまり崇高の運動において、自然が自律的であるとしても、自然が偶然のもとに廃棄されたり、「法則なしで」ふるまうわけではない。それゆえ、カントが理解しているように、まさに自然こそが、根本的な諸規則を技巧に与えるのだ。直ちに見て取れるように、このことがピュシスとテクネー、自然と技巧の關係性を特異な仕方で複雑にするのであり、それを人は常にそうした対立によつて思い描くのである。

デモステネスの格言によれば「人間のありふれた人生において、第一の善は幸福を手に入れることである。第二のものは——第一のそれに劣るものではなく——賢い解決策を取ることである」。ロンギノスは、この言葉に基づきながら、確かに自然と芸術との關係性が厳密なアナロジーに属していることを確立する。それゆえ「ただ芸術だけが、次のことを私たちに教授することができる。すなわち、様式のいくつかの特殊性が、その独自の基礎として自然を備えているということ」。それらは明らかに、芸術は自然の必然的な代補であると述べることに帰結する。それに、芸術はロンギノスが用いるジャンルの諸限界——一種の偉大な文学理論なのだが——において、さらに次

のような仕方では表現されている。「言説のうちには、自然だけにもとづくものもあるという事実それ自体を、私たちは他ならぬ技術によって学ばなければならぬ」〔四〕。ところで『自然学』と『詩学』におけるアリストテレスの古典的な定義を参照するならば、この必然的な代補性の構造は、ミメシスのそれに他ならない。この呼称は、ラテン語では *imitatio* によって表現され、今日に至るまで西洋芸術の伝統におけるキーワードでありつづけてきた。

私たちは模倣〔imitation〕という語に、複製、再生産、形象化、さらには表象といった意味（その多くをプラトンのようなミメシスの解釈に負っている）を与えているが、このようなありふれた受容において、その語ないしは概念の意味が十分に表現されているかどうかは定かではない。ミメシスが模倣の意味にはなるのは二次的な仕方でのみであるが、それはデイドロの俳優論における「逆説的な」解釈の側面からこの言葉を引き出してくる場合に限る。実際、アリストテレスが明瞭に述べるように、芸術は一方では自然を「模倣」し、もう一方ではそれを完成させる。つまり、「自然が活動できなくなるところまでやり遂げる」のである。もしギリシア語のピュシスを自然の意味で理解するならば、それはつまり増大することとしての現れ（ファイネイン）、あるいは光のもとで孵化し、開花すること（ピュエイン）になるだろう。そして、このことが意味するのは、ヘラクレイトスが言い表していたように、テクネー——ミメシスによって生み出されたもの——が、それなしには隠れたままに留まる自然を開示することができる能力を持っているということである。というのも自然は「自ら隠れることを好む」からである。そこにはもちろん存在論的な争点がある。そして、アリストテレスが『詩学』の第四章でミメシスは知（マテーシス）の起源であると示しているも、何ら偶然ではない。

こうした展開は、哲学的に真剣に受け止める限り、ロンギノスの言説をたえず下支えする三つの命題に集約されるだろう。

「一」テクネー——詩作がその主要な様式である——は同時に知（マテーシス）の創作（ポイエーシス）でもある。  
「二」この知は、ミメーシスにその源泉を持つが、ここでいうミメーシスとは、「表象する」能力としてのミメーシスである。それは、「再生産する」（「模倣する」）という意味においてではなく、「現在化する（rendre-présent）」という意味においてである。この語は次のことを仄めかしている。それは、つい先ほど私たちが喚起したように、現在化される必要があるもの、つまりそれなしには呈示され得ないもの、覆い隠されたままであるようなものである（それは私たちが今後「呈示」あるいは書法上の工夫を施すならば、崇高なる「（再）呈示＝表象」について話す理由である）。

「三」ミメーシスは自然を、すなわちまず第一に、何もないのでなく、何かがあるということを開示する。あるいはライブニッツとハイデガーの用語を借りるならば、無があるのではなく、幾分かの存在者が在るということを開示する。それゆえ、ミメーシスは存在の開示である。さらにアリストテレスの言葉を借りるならば、それは芸術の「挙示的」な機能と呼べるようなものである。つまり芸術は自然が顕現することを可能にする唯一のものであり、かつ私たち人間にとっては、ひとつの世界があることを可能にする唯一のものである（この場合、芸術的实践は人類の起源そのものにさえなるだろう）。

### 三 崇高と形而上学

以上のことは崇高の問題系の根本を成しているように思われる。そしてこれらのことは、形而上学に特有の問題

系と同じように、崇高の問題系を定義づけるものであり、要するに、母型的な逆説——これは存在論そのものの逆説であるかもしれない——につねに対峙するものなのだ。崇高において、自然こそが芸術に対して自らを支え、自ら現れるべく、その存在を示すように要求するのである。しかしながら直ちに、自然は技巧的な意味での芸術を抹消する。こうした命題はロンギノスのうちに読まれる。「芸術は自然のように見えるとき、その頂点にある。そして自然が芸術を人知れず困い込むとき、自然は目的を達成する」。

このことから二つの重大な帰結が導かれる。

「一」まさにこの逆説——これをミメーシスの逆説と呼ぼう——のために、崇高の構造はつねに矛盾を孕んだものになっている。現れてはならないもの、あるいはより正解にいえば、現れることが可能であつてはならないものが、崇高において、野蛮な仕方で見れる（以上のことから、雷や大きな音、驚きなどの隠喩が繰り返される）。たとえば、伝統が自然の崇高と名づけるものについて、経験的な記述が偏愛を示すほどに執着するのは、産出のそれであり、破壊のそれであり——雄大で圧倒的な景色（山岳や砂漠）、荒れ狂う諸要素（嵐、雷、荒海）——あらゆる威力における自然を開示する諸現象である。しかしながらルクレティウスの心地よき大海 [suave mari magno] におけるのと同様に、威力のスペクタクルこそが崇高である。崇高の感情に固有なエコノミーがあり、確かにバークは最良の正確さでそれを分析している。大荒れの海、つまり猛々しい自然の脅威を前にして、わたしは当然のことながら恐怖に襲われる。しかしこうした脅威から距離を保つていけば、わたしは一定の安らぎを感じるのである。この安らぎは、積極的な快ではなく、むしろ不快が消えることによって生じた快である。バークの語彙において崇高の感情は、恐怖（ないしはおそれ）と同時に喜悅（バークは快と区別して喜悅を用いている）から構成されている。それが喜悅を伴う恐怖である。この矛盾した公式において、バークはそれが矛盾していればいるほど一層恐怖

がそれ自体喜悦になるのであり、崇高の本質を範例的な仕方であらうと要約していると——フロイトに先立って——繰り返して示唆している。

修辞学において撞着語法は矛盾の文彩と呼ばれている。これは、伝統的には悲劇的な葛藤の特別な形象である（オイディプスの罪深い無垢）。ここで、もし人が崇高な感情の記述から崇高な芸術の問いへと移行するならば、悲劇はきまつて、範例的なものとして呈示されるということが理解される。カントは崇高な芸術の可能性に関して大きく留保づけているが、そのカントでさえ認めているのは、もしいくつかの例を与えなければならぬとすれば、オラトリオや教訓詩（すなわち哲学詩）、韻文の悲劇を示すだろうということだ。当然カントは、アリストテレス以来決定的な基準を成してきた、このジャンルの地位の高まりのことを考えている。しかし、バーク以来そうであったように、バークを厳しく批判していながら、カントは本質的なものとしてこの矛盾の命題を保持している。カントは、芸術における崇高さを定義するために悲劇をモデルとしている伝統に導かれている、と考えることを妨げるものはない。いずれにせよ、これはヘルダーリンやシェリング、さらにはヘーゲルが、至高の芸術（卓越した芸術）をめぐる彼らの思弁のうちで、悲劇から引き出すことになる教訓なのだ。実際、彼らは崇高への敵意にもかかわらずアンティゴネーのうちに、「一度も発明されなかった最も崇高なもの」を見ないわけにはいかなかったのである。

「二」・ゴ・リオタールは、自身が作り出した崇高をめぐる分析論の中で、バークが主題化しているような恐怖（あるいはおそれ）は喪失と結びついていることを指摘している。「光の喪失は闇の恐怖であり、他者の喪失は孤独の恐怖であり、言語活動の喪失は沈黙の恐怖であり、対象の喪失は空虚の恐怖であり、生の喪失は死の恐怖です」。そして、リオタールは次のように続けている。「恐怖を与えるもの、それは（到来すること）が到来しないこと、

到来することをやめることです」〔五〕。そこできわめて正確に指し示されているのは、崇高の存在論的射程である。ロンギノスが『創世記』から引用した光あれ〔*lumen*〕という主要な例を後世に伝えて以来、崇高は本質的に、形而下の呈示にすぎない美とは異なり、形而上の呈示に相当する。このことは、力ないし創造力として自己を呈示するのは、その本質における自然それ自身である、ということを確認している（スピノザであれば「能産的自然」と言っただろう）。それは、単純に所与としての自然でもなければ、私たちに通常与えられているような自然（所産的自然）でもない。実際、常軌を逸したものであるという限りにおいて、崇高は高く持ち上げられたもの、恐怖を掻き立てるもの、偉大なもの等になるのである。そういうわけで、きわめて多様な語のもとで、崇高の概念を認めることを学ばなければならない。なぜならヴァザーリはミケランジェロの芸術を形容する術を持たなかったがゆえに、「恐るべきもの」というカテゴリーを発明したからである。それを、リルケは自身の文章において同じ意味で使うことになる（「というのも美は、恐るべきものの最初の段階でしかないからだ」と『ドゥイノの悲歌』において最初に言われている）。ヘルダーリンに始まりシェリング、そしてハイデガーに至るカント以後の伝統において、不気味なもの〔*unheimlich*〕と途方もないもの〔*ungeheuer*〕という言葉こそ、崇高の意味作用を保持し、崇高をギリシア語の *demon* —— 見せるべきではないものを見せる、という意味において驚異的なもの、驚くべきもの、とりわけ怪物的なもの——の意味と通い合わせることによって、崇高なものにそのすべての力を還元するのである。次のような有名な定義を提案したのはシェリングである。すなわち「不気味なもの〔*unheimlich*〕と呼ばれるのは、秘密にとどまり、覆い隠されながら、それでもなお現れるすべてのものことである」という定義を。

「形而上学」と言うとき、私たちはこの用語を（哲学的に）最も厳密な意味で理解しなければならない。つまり、

単なる自然学を超過する（メタ）もの。これはラテン語においては「超感性的なもの」という言葉で言い表されている。伝統的には、形而上学は本質的に神のこと、世界全体のこと、そして魂のことを意味する。このことから、崇高の規範的な諸事例は、神それ自身あるいは創造（光あれ、あるいはカントによればイシスの次の碑文「わたしは現に在り、かつて在り、これから在るであろうものいっさいである。死すべき者のうちではだれひとりとして、わたしのヴェールを剥ぎとったものはない」<sup>(六)</sup>、さらには無限——二つの無限のうちパスカルの眩暈はまさしく崇高である——等における世界の直観と関係があるということが帰結する。しかしまた同様に、以上から、崇高は卓越さ、情動、身体的な衝動に対する、道徳的要素を持つ優越性において特権的な仕方で見れるということも帰結する。崇高は一般に、情念の制御ないしは魂の高揚（美徳、高貴さ、壮大さ）を指す。かくして、シラーは痛みを支配するという事例に基づいて、「尊厳」の概念を構成した。尊厳の概念によって崇高なものは道徳的な秩序のうちにはつきりと位置づけられるのであり、そのうえ芸術作品——より正確に言うなら芸術作品の描写——の着想を得るのである。つまり、レッシングが有名なギリシア的ラオコーン像を提示したように。ここで崇高さは、拷問を受けた身体の痙攣と、ラオコーンの表情の男性的な静謐さの対比から生まれている。道徳的な崇高さは、本来男性的な特徴として——ここに伝統から導かれたトポスがある——「優美さ」と相反するものである。つまり、この優美さというのは、女性的なものであり、身体的な作法と魂の高貴さの一致において立ち現れてくる（ここで次のことを注記しておくかなければならない。すなわち、精神分析学の学説をまったく含んでいないという点が不可解である）と評される短いテクストにおいて、フロイトがミケランジェロのモーセ像の謎を解明すべく試みている、ということだ。実際のところ、ここではシラーの尊厳の概念が適用されるといだけなのである。ちょうど、金の子牛の偶像崇拜の場面に怒り、その感情に身をまかせてテーブルを打ち壊そうとしているモーセを、ミケランジェロは捉

えない。むしろ反対に、落ち着きを取り戻し、怒りを抑制することで、テールを腕の下に抱え、衝動に対する精神の勝利を表出するときにこそ、モーセは巧みに捉えられているのだ。

#### 四 呈示の問題

しかし、崇高が形而上学的なものの呈示として定義されうるならば、恐ろしい困難が立ち現れてくることに直面せざるをえないだろう。定義上いかなる呈示も感性的（形而下）なものである以上、いかにして幾分かの非・感性的ないし超感性的なものは、呈示ないし表出されるのだろうか？

崇高のおよそ哲学的でない伝統では、こうした困難に窮することはほとんどない。この伝統が全面的に指し示すのは、感情であり、直観であり、魂の発作ないし脱自＝恍惚——要するに「いわく言い難いもの」——なのである。しかし、崇高のモチーフが明確に哲学的モチーフとなると、話は違ってくる。むしろ、この困難こそが前景化するることになるのだ。

この困難に立ち向かう第一の手段は、崇高の事例において、呈示の身分が逆説的であること、つまり呈示は何も呈示しないことを示すことである。たしかに、呈示というもの、すなわち感性的な表出はある。しかしこの表出は、直接呈示しえないものを、間接的、限定的、ないし消極的に指し示す以上のことはできない。ヘルダーリンの後期の詩篇における稲妻は神のしるしである。それは「神そのものの」表出ではない。同様に、カントの報告するイシスの碑文において、女神は自身のヴェールを剥ぎ取ることができないということしか言い表していない。

呈示は何も呈示しないということを示したからといって、困難が克服されたわけではない。崇高が、要するに、

呈示不可能なもの消極的呈示であるということ（最もありふれた哲学的解釈）は、実際にはつねに、この呈示不可能なものを潜在的に呈示可能なものへと構成することに立ち戻る。この潜在的に呈示可能なものはごく単純に、自らに見合った仕方ではしか呈示を待ち受けることがない。そのため崇高とともにある時、人は無力さのある種のパトス、すなわち悲壮感から決して遠く隔たっているわけではない。またそのため、（諸理念と呼ばれる）超感性的なもの非・呈示のモチーフを最大限の厳密さをもって主張したカントは、（再）呈示の禁止に関するモーセの律法自体によって、締めくくるように、目が眩むほどに崇高を例示することへと導かれる。

ユダヤの律法書のうちで、「あなたは自分のために、どのような形像も造ってはならない。また天上にあるもの、地上にあるもの、また地下にあるものの、どのような似姿も造ってはならない……」という掟以上に崇高な箇所はおそらくないのである。<sup>〔七〕</sup>

それゆえ崇高は、リオタールの定式に従えば、「呈示不可能なものがある」ということの呈示である。

しかしながら、今度はこの定式が問題を孕んだままになる。たしかにこの定式は、呈示不可能なものをその概念——呈示不可能なものは呈示されえない——へと厳密に関連づけながら、論理を「呈示不可能なものの呈示」というあまりにも単純ないし矛盾したものへと修正している。しかしこのことは、呈示不可能なものを実体として打ち立てることになり、かくして、基体化してしまうことになる。そればかりか、ここにおいて私たちは、ヘーゲルの異議のまさに目の前に立たされることになる。それは、崇高をめぐる思弁に終止符を打つと考えられるものであり、次の言葉のうちに要約されうる。すなわち、自らを呈示しないイリヤ〔*Илия*〕とは何か、と。

ヘーゲルは応える。それは抽象である、と。いかなる現実も具体的なのであって、真実のうちにあるすべてのものは、自らを呈示しなければならない。表出なき本質は不完全である。そして、それは神（あるいは絶対者）に相当する。神あるいは絶対者がそれ自体であるために、すなわち自己同一でないし、自己関係的であるためには、感性的なものであれ有限なものであれ、自らとは反対の要素のうちに呈示されなければならない。形而上のものであれそのものであるのは、形而下のものに試練をもたすからだ。崇高についてのあらゆる言説——あるいは思考であれ、信仰であれ、芸術であれ、崇高さに関連づけられうるあらゆるもの——は、何であれ抽象的にとどまっている。抽象的とは、たとえば神的なものを巡るユダヤ的な考え方のことである。といっても、この例は素朴であることからそれほど遠いのだが。つまり、この神（ユダヤ的な神）は、まったくの偶然ではない仕方、モーセの律法なしは創世記の範型を通して、崇高なものの真理として自らを与える。自らを表出することによって、表出そのものを無化するほどに強力な地点——あるいは究極的には、その力は創造の弱さにおいてしか現れないようなもののだが——にいるこの神は、当の表出に背を向ける神なのだ。崇高さは、そのような背反の指標である。この指標は消極的な（あるいは禁じられた）呈示の観念のうちに表出されるのだが、そうした指標によって明らかにするのは、次のような素朴な考え方へと整序された思考の不十分さである。すなわち、そうした考え方によると、超感性的なものや感性的なもの（形而上のものや形而下のもの）の間には不一致が存在するとされるのだ。ところが、これと反対のところが真理であるとヘーゲルは言うのである。

以上が、ヘーゲルの転倒の意味である。つまり崇高の第一段階が美なのではなく、むしろ反対に、美の基本的な欠陥こそが崇高なのである。形式（感性的なもの）と内容（精神的なもの）の一致として定義される限りで、美は現実的に真理の思考に基づいている。この真理の思考は超感性的なものの必然的な表出の思考というだけではなく、

感性的なものが、そうした表出に一致する思考——あるいは少なくとも、感性的な形式が超感性的なものの表出に可能な仕方でも一致する、という思考なのである。この可能な一致の実現とは芸術そのものにほかならない。私たちもよく知っているように、ヘーゲルにとってそれはギリシア芸術であり、たとえば彫像において頂点に達する。私たちがギリシア芸術において「人間的な美しい形」を見る際、ここでは最も完全な仕方でも神聖なものの本質が表現されているのだ（「最も完全な仕方では」、「最も真なる仕方では」を意味しているわけではない。なぜなら、そのまっただき表出を達成するために、神聖なものには依然として一人の人間のうちに受肉しなければならぬからである。特に異で有限な、つまり生きて、苦しみ、死んでいく、という一人の人間のうちに）。

ヘーゲルがそれによって絶対者の生成を提示するような秩序——この秩序は歴史的であると同時に体系的である——において、彼が遂行する転倒は以下の仕方でも図式化されうる。

「一」象徴芸術は、形而下のものとして形而上のものとの不一致（ないし共約不可能性）の思考に相当する。そういった（ヘーゲルの）崇高さは、究極的には禁止されたものである。

「二」一致の思考は、ヘーゲルがギリシア的な契機、つまり美の契機を指し示すために述べた芸術、厳密に言えば「芸術の宗教」に相当する。

「三」啓示宗教は、受肉の思考に相当する。この宗教は、芸術の止揚という形をとりつつ、その衰退を、つまり絶対者を呈示するというその使命の終わりを告知するのである。

## 五 「崇高はいま」

いくつかの理由——ここではそれらを分析することはできないが——から、ヘーゲルの論証は、本質的なところで、プラトンとともに始まったような芸術をめぐる哲学的省察に終止符を打ったといえるだろう。それはたしかに、ヘーゲルにそのあらゆる抑止力を与える——あるいは歴史的にヘーゲルに与えてきた——当のものである。ヘーゲル以後、彼の美学と対立するいくつもの美学が見られることになる。形而上学的、歴史的ないし宗教的なあらゆる規模と機能において、芸術復興のいくつもの企てが見られることになる（ワーゲナーはその典型である）。しかしとりわけ、崇高のモチーフが衰退すること、そしてその語が凡庸なものになっていく過程が看取されることになる。だからといって、このことは、崇高の主題が枯渇したということをいわんとするものではない。ましてや、崇高な事象が消滅したということではないのだ。

すでに記したように、崇高の主題は別のさまざまな名のもとに再浮上する。そして何よりも、この主題は、以上のような仕方では、美学が自らに課した諸限界から解放されること、つまり自らを自由にすることによって、自身を徹底化する。それ以後、崇高をめぐる哲学的な練り直しとしてニーチェの『悲劇の誕生』——「崇高という」語はそこではほとんど現れないのだが——を読むことができる（ディオニソスのものとはそれ以外の何であろうか?）。しかし、とりわけ芸術についての近代の偉大な哲学的諸省察——あるいは、おそらく「ポスト哲学的」なそれ——ハイデガー、ベンヤミン、アドルノ——においてこそ、このテーマはそのあらゆる射程を獲得するのである。そうした哲学が明示的に争点としていたのは、美学の彼方への一步を踏み出すことであった。実際明らかになるのは、まさしく多かれ少なかれ、修辞学ないし美学のうちに埋め込まれたままになっていたもの（そして、

結局のところ近代の捉え直しのみが可視的にしたものだ。つまり、崇高な「モノ」、イリヤ〔*Илья*〕の啓示とはまさしく、古典的形式における哲学にも、ましてや美学にも接近することができなかったものなのである。崇高なもの（偉大な芸術）によって形成された観念は、幾分かの呈示不可能なものがあるということの呈示ではなく、何らかの現前的存在者があるという、呈示なき呈示（また、とりわけ表象ないし模倣なしの呈示）の到来である。ハイドガーは、『芸術作品の根源』についての講演において、（覆いをとるといふ意味でのアレーティアの）真理として芸術を考えるべく試みたとき、それ以外のことには言及していない。

呈示なき呈示。それは、「近代」と言われる芸術の冒険を十分に定義するものである。ヘーゲルが崇高を非難した際、華麗にして壮大な崇高は、諸芸術において尽きていたということは確かである。より正確には、それ（崇高な意志）を最も役立てたダヴィッドやメイユール、フランス語のロマン主義的誇張、ワーグナーなどのうちに認められる崇高な意志が、崇高を汲み尽くすのである。しかし同時に、ないしほとんど同時期に、近代芸術を創始する大きな断絶がすでに生じていた。その断絶は、ゴヤの「聾者の家」、ヘルダーリンによるソフォクレスの翻訳や狂気に陥る以前の詩篇、さらには晩年のベートーベンの四重奏曲あるいは、ビューヒナーの『レントツ』と『ヴォイツェック』等といった諸作品である。ある芸術は、痛ましく生み出されるが、それは芸術（美）と対立しているからであり、真理を望んでいる——あるいは、真理によって鼓舞される——からである。このような芸術は不一致を涵養するのではなく、むしろ不一致を被り、それに耐え忍ぶのである。いかなる形式も、それが呼び求められていると感じるものに一致することはない。すなわち芸術は、破壊を経ることが余儀なくされているように見えるのだ。それは、（美しい）形式を破壊し、表象（模倣）を崩壊させ、衝動的な仕方での唯一の天才を当てにするようになる。また芸術は、抽象〔抽象表現主義〕の名、あるいは他の名（アメリカを例にとろう。天才を崇拜したのはポロックであり、簡素

さを崇拜したのはニューマンである。また不気味なもの〔unheimlich〕を崇拜したのはおそらく、ハイパーリアリズム〔超写実主義〕である）のもとで、崇高の伝統によって伝えられた諸可能性を探求するが、そうした伝統は（比較的）学術的な形でしか現実化することがなかった。崇高の伝統が求めてきたもの——究極的に言えば、それは識別不可能なものである——は、成し遂げられた。

ここには、帰結のない（空虚な）後退があるだろうか、という問いが開かれている。「そのような後退が」もしあるのならば、古いヨーロッパの熱狂が生き残ることになるだろう——だからといって、近代芸術がその劇場としてきた、相対に、かつ耐え難い断絶のことを考えるのであれば、ありそうもないことではある。あるいは逆に、この二世紀のあいだ、私たちは哲学（美学の）規範的決定に従わせておくことは不可能となるような、ある種の芸術の解放を目撃してきたのではないだろうか。このような場合に、「解放された」芸術が、一種の隠された崇高の観念を曖昧なまま模範とするのであれば、今日崇高なる真理こそがひとつの証言として再浮上してくるだろう。芸術をつねに規範化し、禁則を課そうとするものに対して、崇高の主題がつねに芸術の抵抗のしるしであったことの証言として。崇高は、まったく謎めいた意味において、芸術の真理でありうるだろう。さらに、崇高はその名を失うかもしれない——それはまったくの損害というわけではない。なぜなら結局のところ、主要な歴史的モチーフを作り出すということにもつばら同意する人たちが、そこに崇高に代わる名を書き込むことになるだろうかである。それでも、バーネット・ニューマンが「崇高はいま」（一九四八年）を書いたとき、冷静なまま（再び簡素なものになったこの語から）認識したのは、おそらくこの真理である。そのようにして彼は、結局のところ、芸術それ自体、すなわちその概念とは無縁の芸術を称揚したのである。

原註

- [一] Flaubert, « Bouvard et Pécuche » dans *Flaubert Œuvres* II, Galimard, 1952, p.840. [フロベール『ブヴァールとペキュシェ』菅谷憲興訳、作品社、二〇一九年、二一〇頁]
- [二] Longin, *Traité du Sublime*, traduit par Nicolas Boileau, Librairie Générale Française, 1995. [http://sublimeencyholt.com/Longinus/index.html#Note\\_20](http://sublimeencyholt.com/Longinus/index.html#Note_20) (最終トクヤス二〇二二年三月十一日)
- [三] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §46, Mit einer Einl. und Bibliogr., hrsg. von Heiner F. Klemme. Mit Sacham, von Piero Giordanetti, Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 2009, S.193. [カント『判断力批判』熊野純彦訳、作品社、二〇一五年、二七九頁]
- [四] Longin, *Du sublime*, traduit par Henri Lebégue, Paris : Les belles lettres, 1939, p.17. [ロンギノス「崇高について」『古代文芸論集』戸高和弘ほか訳、京都大学出版局、二〇一八年、十頁]
- [五] J・F = Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Galilée, 1988, p.110. [リオターール『非人間的なもの—時間についての講話—篠原資明ほか訳、法政大学出版局、二〇〇二年、一三四頁]
- [六] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §49, Mit einer Einl. und Bibliogr., hrsg. von Heiner F. Klemme. Mit Sacham, von Piero Giordanetti, Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 2009, S.205. [カント『判断力批判』熊野純彦訳、作品社、二〇一五年、二九三頁]
- [七] Kant, *Ibid.*, S.147. [カント、前掲書、二二六頁]

## 参考文献

### 参考図書

- H. J. Hofmann, *Die lehre vom Erhabenen bei Kant und seinen vorgängen*, Hohman, Halle, 1913.  
S.Monk, *The sublime*, 1935, rééd. Michigan univ. Press, Ann Arbor, 1960.  
T. A. Litman, *Le sublime en France (1660-1714)*, Nizet, Paris, 1971 ; « Le sublime », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Armand Colin, Paris, 1986  
J - F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991. [リオタール『崇高の分析論：カント』断力批判』にこの講義録』星野大訳、法政大学出版社、二〇一〇年]  
T.E.B wood, 'The word « sublime » and its context : 1650-1760', Mouton, La Haye-Paris, 1972.
- 崇高の伝統
- LONGIN, *Du sublime*, trad. H. Lebègue, Les Belles Lettres, Paris, 1965 / N. BOHLEAU, *Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1963 [ロンギノス「崇高のこころ」戸高和弘訳「ロンギノスほか『古代文芸論集』所収、京都大学学術出版会、二〇一八年」]  
J-F. MARMONTEL, *Les Eléments de littérature*, nouv. éd., Paris, 1846-1847.  
D. DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Garnier, Paris, 1959.  
D'ALEMBERT, *Mélanges de littérature*, Œuvres III, Paris (s.d.) ; « Sublime », in *Encyclopédie*, Paris, 1751-1780.

- E. BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (A *Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757), trad. E. Lagetie de Lavaisse, Vrin, Paris, 1973 [エムメンユ・ブーク『崇高と美の觀念の起源』中野好之訳、みすず書房、一九九九年]
- E. KANT, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764), trad. B. Lortholary, *Œuvres philosophiques* I, coll. La Pléiade, Gallimard, 1980 [カント『美と崇高との感情性に関する觀察』上野直昭訳、岩波書店、一九四八年]
- , *Critique de la faculté de juger* (*Kritik der Urteilskrft*, 1790), trad. J.-R. Ladmiral, Marc B. de Launay, J.-M. Vaysse, *Œuvres philosophiques* II, *ibid.*, 1985 [カント『判断力批判』熊野純彦訳、作品社、二〇一五年]
- F. SHILLER, *Philosophische Schriften und Gedichte*, Meiner, Leipzig, 1922 ; F. W. SCHELLING, *Systeme de l'idéalisme transcendantal* (*Systeme des transzendentalen Idealismus*, 1800), trad. S. Jankélévitch, in *Essais*, Aubier, Paris, 1946 [シェリング『先験的觀念論の体系』赤松元通訳、蒼樹社、一九四九年]
- G. W. F. HEGEL, *Esthétique* (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1835), trad. S. Jankélévitch, Aubier, Paris, 1944 [ヘーゲル『美学講義』寄川糸路監訳、法政大学出版局、二〇一七年]
- , *Leçons sur la philosophie de la religion* (*Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, 1832), trad. J. Gibelin, Vrin, 1959 [『宗教哲学講義』山崎純訳、創文社、二〇〇二年]
- A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), trad. A. Burdeau, revue par R. Roos, P.U.F., Paris, 1966 [シェOPENHAUER『意志と表象としての世界』西尾幹二訳、中央公論新社、二〇〇四年]

F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie, 1872)*, trad. P. Lacoue-Labarthe, Gallimard, 1977. 「ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波文庫、一九六六年」

本稿の主題と関連する文献 [La résurgence du thème]

W.Benjamin, « Les affinités électives de Goethe » (Goethes « Wahlverwandtschaften », 1925), trad. M. de Gandillac in W. benhamin, *mythe et violence*, Denoël, Paris, 1971. [「ベンヤミン「ゲーテの『親和力』」浅井健二郎訳、『ベンヤミンクロレタシヨニー』所収、筑摩書房、1995年]

M.Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1936)*, trad. W.Brokmeyer, in *Chemnis qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962. [「ハイデガー『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、二〇〇八年」]

T.W. Adorno, *Théorie esthétique (Aesthetische Theorie, 1970)*, trad. M.Jimenez, Klincksieck, Paris, 1989. [「アドルノ『美の理論』大久保健治訳、河出書房新社、二〇一九年」]

J.-F. Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988. [「リオタール『非人間的なもの——時間についての講話』篠原資明ほか訳、法政大学出版社、二〇〇二年」]

Michel Deguy et al., *Du sublime*, Paris: Belin, 1988. [「ドゥギーほか『崇高とは何か』梅木達郎訳、法政大学出版社、一九九九年」]

## 訳者解題

ここに訳出したのは、Philippe Lacoue-Labarthe « Sublime (Problématique du) », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 21, 1986の全訳である。初出は一九九二年だが、本稿は一九九六年版を底本としている。

著者のフィリップ・ラクーロラバルトは、一九四〇年にフランスのトゥールに生まれ、二〇〇七年に没した哲学者である。大学時代にハイデガーの訳者としても知られるジェラルド・グラネルに教わり、ハイデガーの哲学に関心を抱いたと同時に、ハイデガーがナチスに加担していたということに悩み続けてもいた。一九六七年、ストラスブルで生涯の盟友となるジャン・リュック・ナンシーと出会い、その後七〇年代から八〇年代にかけて「共同の哲学」に取り組んでいった。二人での成果としてはドイツ・ロマン主義を扱った『文学的絶対』（一九七八年）や『ナチ神話』（一九九一年）、また「政治的なものについての哲学研究センター」の立ち上げなどがある。

タイトルにもなっている「崇高の問題系」は、ラクーロラバルトやナンシーのほかに、ドゥルーズ、デリダ、リオタールらによって二〇世紀後半のフランスにおいて、いわば共同で探求された哲学的主題だった。本訳稿は事典の一項目でありながらも、フランスの哲学者たちによって取り組まれた崇高の問題系が含む射程をコンパクトにまとめていると言えるだろう。

崇高論は七〇年代から八〇年代にかけて一つの世界的な流行だった。そこで積極的に読み直されたのは、カントの『判断力批判』における「崇高の分析論」であった。以下簡単にテクストを示しておこう。ドゥルーズは一九六三年に『カントの批判哲学』を、また一九九三年には同書の英訳の序文でもある「カント哲学を要約してくれる四つの詩的表現について」を発表している。七〇年代には、デリダの「エコノミメーシス」（一九七五年）や

『絵画における真理』（一九七八年）など、カント美学の脱構築的な読みを示すようなテクストが発表される。八〇年代には、本稿でも登場する、バーネット・ニューマン論をはじめとする論文がおさめられたリオタールの崇高論として、『非人間的なもの』（一九八八年）や、「ポストモダン」に浴びせられた批判・誤解への応答として発表された『子どもたちに語るポストモダン』（一九八六年）などが発表される。これらの二冊は、ポストモダン、前衛芸術、抽象表現主義、テクノロジーなどリオタール独自のコンテクストのもとに崇高が論じられている。一九九一年には『崇高の分析論——カント『判断力批判』についての講義録』が発表されている。こちらは独自のコンテクストにおいてではなく、リオタールによるカントの講義録をまとめたものであり、綿密な『判断力批判』の読解である。また一九八八年には、ドウギー、ラクーーラバルト、ナンシー、リオタールらの論集が集められた『崇高とは何か』が発表される。また、日本語で読める研究書としては、以下の二冊を挙げておく。宮崎裕助『判断と崇高——カント美学のポリティクス』知泉書館、二〇〇九年。星野太『崇高の修辞学』月曜社、二〇一七年。

こうしたフランスを中心起こった崇高のリバイバルにおいて念頭に置かれていたのは、プラトンやアリストテレスに始まり、ヘーゲルなどを經由してハイデガーへといたる美を中心とした伝統的な美学（「美しいものの美学」）に対する批判的なまなざしだった。『判断力批判』の分析からはじめ、ハイデガー以後の美学を「崇高なものの美学」としてやり直そうとする試みこそが、崇高のプロジェクトだったとまとめられるだろう。

伝統的な美学において、崇高は美に対して周縁的なものとして扱われていたが、むしろ崇高こそが美を美たらしめるものであり、崇高さを欠いた美は「たんに美しいもの」でしかなくなってしまう。二〇世紀のフランスにおける崇高なものの美学には、こうした考え方が通底している。

## 一 ミメーシスのパラドクス

きわめて多様なコンテキストを纏った崇高論であるが、ここからは訳稿において断片的に登場するラクーーラバルト自身の崇高論を整理する意味もこめて、限定して話を進めることにする。

ラクーーラバルトの崇高論において重要なのは、訳稿でも度々登場するミメーシスの表出論理である。ミメーシスとは「模倣」を意味するギリシア語であり、人間の創造的な営みにおける代表的な技術のひとつである。芸術作品は自然を模倣したものであり、フィクションは現実を模倣したものであると考えられてきた。たとえば、アリストテレスは自然と技術の関係性について、「技術というものが自然を模倣したあり方をしている」<sup>〔一〕</sup>と述べている。しかしその後では「技術は自然が成し遂げることでできないものごとを完成にもたらず」<sup>〔二〕</sup>とも付言している。技術と自然の関係性は、技術による自然の一方的な模倣ということではない。むしろ自然は技術なしには自ら現れることができないのであり、両者は不可分な関係性にある。

ラクーーラバルトは俳優論において、ミメーシスを二種類に分けている。ひとつは、「限定的なミメーシス」であり、自然によって与えられたものを再生産したり、複製したりするミメーシス。もうひとつは、「産出的なミメーシス」<sup>〔三〕</sup>。こちらは技術と自然の模倣的な関係性ではなく、自然が単独では成し遂げることでできない自己表出を、技術によって成就するという産出的な関係性である。つまり、後者はある対象の模倣ではなく、それ自体が一つの根源的な産出行為なのである。

ラクーーラバルトは俳優の技術・演技を例に挙げながら、二つ目のミメーシスの論理におけるパラドクスを指摘している。

パロドクスは次の点にある。すなわち、あらゆるものを演じ、模倣するためには——もつとも強力な意味において、あらゆることを（再）現前化、ないし（再）産出するためには——、あらゆる種類のものと、役割、性格、職務、人物などを「等しくこなす能力」を除いては、自分は何ものでもなく、固有には何ものも所有してはならないのだ。パロドクスは非固有性という法を言いあらわすのだが、これはミメーシスの法そのものである。つまり、「特性のない人間」——固有性も特権性もたない存在——のみが、「…」一般に現前化あるいは産出する能力をもつ。〔三〕

模倣の能力が高ければ高いほど、俳優は自分自身の固有性を欠くことになる。つまり、いかなる役にも擬態することができる俳優が優れているのだとすれば、俳優自身は固有な存在や何ものかであってはならない。そこには、固有性や特性を欠いているからこそ、さまざまな役割や人物の現前化ないしは産出が可能になるというミメーシスのパロドキシカルな表出論理がある。ラクローラバルトは、これこそがミメーシスの法であると考えている。付け加えておけば、ナンシーは以上のミメーシス論について「モデルなきミメーシス」〔四〕という言葉でまとめている。モデルに依拠しないミメーシス（技術・演技）によって、俳優はフィクション（人物・役柄など）を再現ではない仕方で産出することが可能になるのであり、自然は自ら現れることができるようになる。

## 二 崇高なもの現れとミメーシスの自己消去

モデルなきミメーシス／産出的ミメーシスによって現れるものとは何か。この問いこそがラクー＝ラバルトの崇高論における中心にある。そこで現れるものとは、固有なもの非固有な現前、代替不可能性、芸術作品におけるアウラの反復不可能性など、さまざま言い方が可能だろう。俳優論におけるミメーシスの表出論理は、ラクー＝ラバルトが崇高なもの現れについて語る際にも反映されている。「崇高なる真理」（一九八六年）において産出的なミメーシスによって現前させられるものとして、「偉大な芸術作品」や光そのものとしての崇高などが登場する。このテキストでラクー＝ラバルトが試みているのは、ハイデガーにおける美についての美学——形相的な美学——を批判的に引き受けたうえで、崇高論を軸にして展開することである。ハイデガーは美について「〔芸術〕作品の内に組み入れられた輝き」〔五〕として捉えている。しかしラクー＝ラバルトは、芸術作品における光という隠喩を、美ではなく崇高なものとして捉える。ロンギノスのテキストをふまえながら、ラクー＝ラバルトは次のように述べる。

それは崇高な光であり、崇高なものが光なのである。この場合、崇高はその真理において思考され、ピュシスを秘匿から解くこと、そのアレーティアとして考えられている。テクネー——ミメーシス——は、ピュシスの輝き〔illumination〕であり、この輝きこそ、文字通りの意味、あるいは全ての意味において偉大な芸術の真理なのだ。〔…〕偉大な芸術はいかなる「形式」も「形象」も「図式」も現前へともたらずことはない。それは自らを現前させることなく、現前する一存在者があるということを示す。つまりそれは、光によって目

が眩むことなのである。〔六〕

崇高な光は、いかなる形式によつても表現されえない。つまり、形相的な表出に還元可能な美とは異なり、偉大な芸術作品における光としての崇高は、知覚可能な仕方ですら現前することはない。ラクー＝ラバルトいわく、崇高な光は定まった形式とは関わりをもたない。それは没形式的なものであり、人間の感性的な把握を超えたものである。そのため、美をつくり出すミメーシスとは異なり、崇高の現前においては異なる種類のミメーシスが作用している。

美は類似性にもとづいて定義される。たとえば美しい絵画があったとき、そこに描かれているものと現実のそれが似ていれば似ているほど、それは美しいものとして判断される。そこではもっぱら模倣の技術が優れていなければならないほど、美しいということになる。

しかし崇高なものについては、そうではない。崇高なものは、モデルを模倣したものではなく、それ自体がひとつのモデルなき産出なのであり、その特徴からして再現される類のものではない。崇高なものを表出するミメーシスの卓越性は、むしろおのれを消去する限りにおいて現れる。つまり、崇高なものの表出論理において、ミメーシスはミメーシス（技術）があたかもピュシス（自然）であるかのように見えるときに最も優れているのであり、ミメーシスが自己を消去することによってピュシスを現れさせることができる。

まとめよう。崇高なものの表現において、ミメーシスはそれがあたかもピュシスに見える限りにおいておのれの卓越性を発揮する。その際ミメーシスは自己を覆い隠す。ミメーシスがおのれを消去することの代償として、ピュシスはみずから現れることができる。アリストテレス以来指摘されてきた自然と技術の関係性や、ハイデガーの美

学を引き受けながら、ラクー＝ラバルトはみずからの崇高論を確立していった。

ここまで、訳稿の時代背景とラクー＝ラバルトの崇高論を簡単に振り返ってきたが、今日あらためて「崇高の問題系」を考えるならば、一定の批判的な視座が必要になるだろう。たとえば、崇高なものとして訳稿に登場する芸術作品は、古代ギリシアの彫刻やバーネット・ニューマンの抽象絵画などだが、どちらもせいぜい美術館で鑑賞可能な大きさであり、それらの前に立って実際に崇高な感情が掻き立てられるかは疑問である。話を芸術に限定してみても、人間の感性的な把握を超える過剰な知覚を生み出す芸術作品は他にたくさんある。個別の事例を挙げるときりがないが、たとえば複製芸術（写真、メディアアートなど）、パフォーミング・インスタレーションなどは崇高の美学としてさらに検討される余地があるだろう〔七〕。また、必ずしもメディアに取り上げられているわけではなかったり、ジャンル化されていない細分化された個別の美的な実践について、崇高の美学はいかなるアクチュアリティをもつのか。さらに、芸術の外に話を広げるならば、パンデミックや自然災害をはじめとする人間の感性的な枠組みで把握可能な範囲を超えた出来事が日常的に発生している中で、崇高なものはいかにして語られるのか。今後、崇高の問題系を考えるにあたって、こうした視座は欠かせないように思われる。

#### 訳者解題註

〔一〕 アリストテレス『自然学』内山勝利訳、一九四〇、『アリストテレス全集』第四卷、岩波書店、二〇一七年、七十九頁。

〔二〕同上、一九九<sup>a</sup>、一〇七頁。

〔三〕 Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Galilée, 1986, p. 27. [クラーラバルト『近代人の模倣』大西雅一郎訳、みすず書房、二〇〇三年、三〇頁]

〔四〕 Jean-Luc Nancy, *Proprement dit*, entretien avec Mathilde Girard, Lignes, 2015, pp. 40-41.

〔五〕 ハイデガー『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、二〇〇八年、八十八頁。

〔六〕 Philippe Lacoue—Labarthe « la vérité sublime » in Michel Deguy et al., *Du sublime*, Belin, 1988, p.143. [クラーラバルト「崇高なる真理」梅木達郎訳、『崇高とは何か』法政大学出版局、一九九九年、二〇〇頁]

〔七〕 リアルタイムで制作された芸術作品や、二〇世紀のアメリカにおける美術批評をふまえたうえで崇高を論じた日本語で読める文献としては以下のものがある。星野太『美学のプラクティス』水声社、二〇二一年。

本訳稿は、新潟大学大学院博士前期課程一年次のゼミで宮崎裕助氏の指導のもと、長谷川と高橋が分担して草稿を作成した。今回訳出するにあたって、長谷川と高橋で研究会を開き、訳文を検討・推敲したのち、あらためて長谷川が全体を推敲して訳文を完成させた。

訳出にあたって、宮崎裕助氏には、出版社への翻訳許諾依頼や監訳など、本来であれば指導教官が担う仕事を修士課程の身分で任せて頂き、今後の自信になった。

最後に、本訳稿の訳出・掲載を、快諾頂いた、Encyclopædia Universalis社のSylvie Mazeaud氏に深く感謝を申し上げます。

(以上文責〓長谷川)

長谷川 祐輔（はせがわ・ゆうすけ／新潟大学大学院現代社会文化研究科博士前期課程）  
高橋 駿（たかはし・しゅん／新潟大学大学院現代社会文化研究科博士前期課程）