

感性的なものの中間休止

— ジャン＝フランソワ・リオタルの崇高論における時間論的転回

The Caesura of the Sensible:

J. -F. Lyotard's Temporal Turn of the Sublime

星野 太

HOSHINO, Futoshi

はじめに

ジャン＝フランソワ・リオタル(1924-98)が1980年代に主題化した「崇高」(sublime)は、一般にカント『判断力批判』(1790)との関わりにおいて論じられることの多い概念である¹。周知のように、カントにおける「崇高」(das Erhabene)とは同書の第23節以降で論じられる哲学的／美学的概念であり、カントはそこで「力学的崇高」「数学的崇高」という二つのカテゴリーを軸としながら、「崇高」を超感性的なものの「否定的表出」として規定する。つまりカントにおいて「崇高」とは、感性的には表出不可能であるはずの「理性理念」が、表出不可能であるというまぎにその事実によって「否定的に表出」されるという事態にほかならない²。

リオタルが80年代以降の著作や論文において頻繁に用いる「崇高」とは、主にこの『判断力批判』の定義を敷衍したものである。たとえばあるテキストの中で、「呈示不可能なもの」の「否定的呈示」こそが「崇高」であると述べられるとき、リオタルが念頭に置いているのは明らかにカントにおける上記のような図式——「表出不可能なものの否定的表出」——である。また、カントの歴史批判を主題とした『熱狂』(1986)や、『崇高の分析論講義』(1991)といった著作が示すように、リオタルの崇高論がカントからの直接的な影響下にあるという事実は疑いを容れない。その議論を肯定するにせよ否定するにせよ、少なくともリオタルの「崇高」がその大半をカントに負っているという点について異論の余地はないように思われる。

とはいえ、「崇高」をめぐるリオタルの議論、とりわけその美学的な議論が、つまるところ上記のようなカント的図式に収斂しているという見方は正しくない。リオタルの崇高論のなかでもとりわけ広く知られているのは、抽象表現主義をはじめとした20世紀の芸術作品をめぐる複数のテキストである。そこにはたしかにカントからの影響が色濃く見えるものの、リオタルはしばしばその中でカントから距離を置くことを試みている。事実、リオタルが「崇高」という言葉を用いるさいに念頭に置かれているのはひとりカントのみにとどまらない。そこでカントと並んでしばしば引用されるのが、バークの『崇高と美の観念の起源』(1757)であり、リオタルは時にこのバークの議論に依拠しながら、カント的な崇高論の枠組み

1 リオタルの著作および略号については論文末尾の文献表を参照。

2 KU 244-278。以下、『判断力批判』についてはImmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006を用いる。参照および引用のさいは上記のようにKUと略記し、アカデミー版の頁数のみを記す。なお、主に参照した宇都宮芳明訳(以文社、1994年)、および牧野英二訳(岩波書店、1999年)にはいずれも原著頁数が記されているため、邦訳の頁数は割愛した。

3 とりわけ、トランスアヴァンギャルディアの中心人物であったボニート・オリヴァへの批判は執拗である。特に、後述する『非人間的なもの』を参照。Cf. LI p. 139 (171頁)。なお、リオタールは一貫してこれを「トランスアヴァンギャルディスム」(transavantgardisme)と表記しているが、本稿では本来のイタリア語の呼称である「トランスアヴァンギャルディア」(transavanguardia)に統一する。

4 『マルクスとフロイトからの漂流』(1973)をはじめとする70年代の著作においては、「前衛」がしばしば批判的に言及されているという点には留意しておくべきである。Cf. DMF p. 234 (269頁); p. 236 (272頁)

5 仏語での初出は1982年。リオタールが自身のテキストにおいてカントの「崇高」に言及するのは上記の論文以降であると考えられる。なお、リオタールについての研究書としては現在もっとも堅実なもののひとつと思われる以下の文献においても、リオタールの崇高論の解説は上記の論文からはじめられている。Cf. Simon Malpas, *Jean-François Lyotard*, London: Routledge, 2003, p. 33.

6 PEE p. 25 (24頁)

7 PEE pp. 25-26 (24頁)。ここで「苦痛」と訳したのはカントの原文ではUnlust、『判断力批判』の仏訳ではpeineとなっている。原語のニュアンスを踏まえれば通常Unlustは「不快」となるところだが、以下で扱うリオタールの議論はこの「peine／苦痛」という仏訳に負うところが大きい。そのため、訳語の統一上ここではUnlustを「苦痛」と訳すことにする。この点については、現在定訳となっているフィロネッコの仏訳を併せて参照されたい。Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par Alexis Philonenko, Paris: Vrin, 1979.

を相対化していくのだ。本稿ではそうしたカント／パークからの相異なる影響をリオタールの崇高論の中に読み取りつつ、80年代後半の「質料」をめぐる議論にまで接続される、「崇高」の時間論的な側面について論じていくことにしたい。

1 前衛芸術と「呈示不可能なもの」

「崇高」にたいするリオタールの言及は、かれが「前衛」についてのテキストを発表し始めた1980年代初頭に遡ることができる。この時期、リオタールは絵画における新表現主義やトランスアヴァンギャルディアといった潮流、およびそこに見られる具象的なモチーフへの回帰を——抽象と具象の——「折衷主義」であると見なし、これらが大衆の好みに応じた「順応主義」にすぎないと批判している³。すなわちリオタールによれば、それらはかつての抽象表現主義などに固有のものであったモチーフを新たに具象画へと総合しているという点で「折衷主義」的であり、あくまでも商業的な原理にもとづく「美」の追求に墮しているという点で「順応主義」的だということである。そして、リオタールが「折衷主義」「順応主義」と見なすこうした潮流に対置されるのが「前衛」(avant-garde)である。ただしここでいう「前衛」とは、たんに狭義の前衛芸術運動を示すものにとどまらない。リオタールの定義する「前衛」とはまずもって——少なくともこの時期のテキストにおいては⁴——、商業的な原理によって構築された大衆の「趣味」(goût)を裏切り、その受け手に「快」のみならず「苦痛」を与える芸術家たちのことである。

カントにおける「崇高」の概念は、まずこうした「前衛」の擁護、および彼らの作品と密接に関わる「快／苦痛」の問題に関連して言及される。例えば、「〈ポストモダンとは何か〉という問いに対する答え」(1981)の冒頭近くに見られる次のような一節⁵。

わたしは特に、近代の芸術が(文学を含めて)その原動力を見いだし、前衛の論理がみずからの公理を見いだしているのは、崇高の美学の中においてであると考えている。⁶

この一節にはさらに次のような文章がつづく。「崇高な感情、それは崇高についての感情でもあるが、カントによるとそれは強く、両義的な触発である。すなわち、それは快と苦痛とを同時に含んでいるのだ⁷」。このリオタールの記述は『判断力批判』第27節の記述にもとづいている。該当する箇所を引用しよう。

崇高の感情は、感性的な量評価においては構想力が理性による評

働に不適合であるということから生じる苦痛〔Unlust／不快〕の感情であり、また、そのさい同時に呼び起こされた快〔Lust〕でもある。すなわちこの快とは、理性の諸理念へと向かう努力がそれでもわれわれに対して法則である限り、最大の感性的能力ですら理性の諸理念には不適合であるという、まさにこうした判断が、理性の諸理念と合致することから生じる快なのである。⁸

すなわちカントによれば、何か絶対的なものを着想する能力と、それを「呈示＝表出」(Darstellung)する能力の不一致、あるいは葛藤が、この快であり苦痛でもある「崇高」の感情を引き起こす。上述のようにリオタールは、「前衛」たちがみずからの作品によって見るものに「快」のみならず「苦痛」の感情をも同時にもたらさねばならないと主張しているのだが、ここでリオタールがカントの「崇高の分析論」に言及するのは、まさしくこの「快でもあり苦痛でもある」というカントの「崇高」の定義を喚起するためにほかならない⁹。さらにリオタールは、カントが「感性的には表出不可能なもの」であるとした「理性理念」を敷衍しながら次のように述べる。すなわち、われわれが持っている〈理念〉(Idée)は、およそ可能な呈示像を持たない。したがってわれわれの構想力がそれを表出しようとしても、それはこの構想力が〈理念〉に不適合である、といった仕方では表出されるほかない。そしてカントにおいては「理性理念」と呼ばれていた、この絶対的に大きく、絶対的に強力なものを、リオタールは「呈示不可能なもの」(l'imprésentable)と呼ぶのである。

「呈示不可能なもの」——それは「可能な呈示像を持たないものであり、したがって現実(経験)について何も認識させてはくれない。また、〔カント的な意味での〕美しいという感情を生み出す諸能力の自由な一致を禁止し、趣味の形成と安定化を妨げる¹⁰」ものである。この「呈示不可能なもの」という言葉は、この時期におけるリオタールの崇高論の中核を担うものであり、「崇高」の概念そのものとはほとんど不可分であるとすら言える。ところで、感性的な次元においては把握不可能なものを指し示すこの概念が、「表象不可能なもの」(l'irréprésentable)ではなく「呈示不可能なもの」(l'imprésentable)と呼ばれているという点には注意を払っておく必要があるだろう。というのもここには明らかにカントの語彙への準拠が存在しているからだ。先に見たように、カントは『判断力批判』の「崇高の分析論」において超感性的対象である「理性理念」の表出不可能性について論じているのだが、この「表出」(Darstellung)というカントの語彙は、「呈示＝現前」(présentation)という仏語訳によって広く定着している¹¹。だからこそカントに依拠するリオタールもまた、「表象不可能なもの」ではなく、一貫して「呈示〔＝現前〕不可能なもの」という言葉を用いているのだ。リオタール自身、「呈示不可能なものとはカントの用語である」と——いささか不正確な言い方ではあるが——述べている¹²。

8 KU 257

9 したがって「崇高」について述べるさい、リオタールは「快を拒絶」しているわけではない。以下の文献などにおいて、この点がしばしば看過されているという印象は否めない。Cf. Neal Curtis, *Against Autonomy: Lyotard, Judgement and action*, Aldershot: Ashgate, 2001, p. 41.

10 PEE p. 27 (25-26頁)

11 この訳語についても前掲のフィロネンコによる『判断力批判』の仏訳を参照。なお、その後に出版されたアラン・ルノーの訳でもこれは踏襲されている。Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par Alain Renaut, Paris: Aubier, 1995.

12 Cf. *Les cahiers de philosophie: 5, Jean-François Lyotard: réécrire la modernité*, vol. 5, Lille: Cahiers de philosophie, p. 70.

13 この点に関しては、小田部胤久『象徴の美学』（東京大学出版会、1995年）を参照。同書の第二章「カント美学における美の象徴性」の冒頭では、『判断力批判』第59節の記述にもとづき、Darstellungが「感性化」と訳されている。

14 LI p.133(163頁)

15 LI p.133(163-164頁)。なお明示的に述べられてはいないものの、引用文中の「否定弁証法」という言葉は明らかにアドルノに由来するものである。この点については『否定弁証法』（1966）における以下の記述を参照。Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 145 (テオドル・アドルノ『否定弁証法』木田元ほか訳、作品社、1996年、172頁)

繰り返すように、カントにおいてある対象が「表出」可能であるということは、それが感性的な次元で把握可能であることを意味していた¹³。逆に言えば、カントにおいて「表出」が直接的には不可能であるとされる「崇高」の感情は、感性ではなく超感性的なもの、すなわち理性の領域に属している。したがってカントの崇高論は、そこで「理性の諸理念」が直接的ではなく間接的にのみ表出されるという「暗示」(allusion)の構造にもとづいている、と整理することができるだろう。

リオタルのテキストに話を戻すならば、ここまでの基本的な図式は1982年の「表象、呈示、呈示不可能なもの」にも繰り返し見て取ることができる。のちに『非人間的なもの』（1988）に収録される同論文では、写真が登場して以来の絵画の変容についてより多くの紙幅が割かれることになるが、基本的な主張は前年に発表された「〈ポストモダンとは何か〉という問いに対する答え」におけるそれとほとんど変化はない。リオタルはそ中でまず、19世紀以降の絵画と写真の制作について「産業的な」観点から簡単な対照をおこなっている。すなわち技術の習得、素材の値段、制作時間の長さなど、すべてにおいて「高くつく」絵画に比べ、写真はすべての工程を含めても微々たる値段しかかからないという点がここでは強調されるのだ。こうした現状認識から引き出されるのが、「写真とともに、産業的レディメイドが勝利する¹⁴」というテーゼである。このような現状に突き当たり、一方ではデュシャンのように「もはや描く時間はない」と結論する立場がある。しかし他方、「前衛」の画家たちはこの点において大衆から乖離し、「絵画とは何か」という問いに身を投じはじめるとリオタルは述べている。

より頑なな者たちは、写真の挑戦を受けて立たなくてはならない。彼らは前衛たちの弁証法に身を捧げる。この否定弁証法[*dialectique négative*]が賭けているものは、「絵画とは何か」という問いである。そしてそれがみずからの原動力としているのは、「いや、それもまた絵画に不可欠のものではない」という、すでになされたことやなされたばかりのことに対する反駁である。絵画はある哲学的な営為となる。さまざまな絵画的イメージを形成するための諸規則は、すでに言明されているものではなく、したがってすぐに応用されるものでもない。絵画にとっては、むしろ絵画的イメージを形成するためのこれらの規則を探ることが規則である。哲学にとっては哲学的な文章を形成するための規則を探ることが規則であるように。¹⁵

リオタルにとって、同時代の「前衛」たちは絵画の規則を問い直すという「哲学的な営為」をたえず続けるべき存在であり、彼らの「絵画とは何か」という問いを止揚するポイントは決して存在しない。つまり、リオタルが「前衛」と呼ぶものたちは「さまざまな絵画的イメージを形成するための諸規則」

をたえず探し求め、たえずそれを反駁しつづける存在でなければならない。「呈示不可能なもの」を探求する彼らの問いは、それゆえにこそ「否定弁証法」的なのだ。

以上のように、「前衛」の芸術家たちについて書かれたリオタールの崇高論の多くは「呈示不可能なもの否定的呈示」というカント的なモデルにしたがっている。「前衛」の画家たちを「さまざまな絵画的イメージを形成するための諸規則」をたえず探し求める存在として規定するリオタールは、カントの「理性理念」と同じく超感性的な対象である「呈示不可能なもの」の否定的呈示を、「崇高」の出来する契機として位置づけるのである。

2 バーネット・ニューマン論——バークの崇高論と「呈示」の問題

しかし他方で、上記のような「呈示不可能なもの」という概念に依拠していたリオタールの崇高論は、80年代中期に発表されたバーネット・ニューマン論においてまったく異なった容貌を帯びる。リオタールがニューマンについて著した二つの論考——「崇高と前衛」(1983/1985)および「瞬間、ニューマン」(1984/85)¹⁶——はかれの崇高論の中でもとりわけ有名なものだが、そこでカント的な「否定的呈示」とはまったく別の論理が展開されているという事実はしばしば見過ごされているばかりか、絵画論という性質上、これらのテキストにおいても同じ「否定的呈示」の論理が作動していると無批判に見なされることすら少なくない。だが、そこでの主題となっているのはもはや「呈示不可能なもの」ではなく、「呈示」(présentation)の衝撃によってわれわれの構想力(=想像力/imagination)を宙吊りにする「崇高な出現」をニューマンの絵画に見出すことなのである。つまりそこでは、「崇高な」感情の出来する契機が「呈示不可能なもの」の「暗示」にではなく、むしろ端的な「呈示」ないし「出現」そのものに見いだされているのだ。

この二つのニューマン論における「崇高」をそれ以前の議論と比較する上でまず注目すべきなのは、これらのテキストの中ではバークの崇高論がカントのそれに劣らず重視されている、という事実である。すでに指摘したように、リオタールの「呈示不可能なもの」をめぐる理論は、カントの「理性理念」と同じく「それそのものとしては呈示しえないが、しかしそのことによって否定的に呈示される」という「暗示」の構造に基づいている。それに対し、バークを援用しながらニューマンの絵画を論じるリオタールは、そこでカントに依拠する場合は本質的にまったく異なる議論を展開するにいたる。そして、この移行において重要な役割を果たすのが、「崇高と前衛」などにおける時間論的な観点の導入である。そこでリオタールはカントの崇高論に欠けている要素として「時間の問題」(la question du temps)を挙げ、この問題はカントではなく、むしろバークの『崇高と美の觀念の起

16 「崇高と前衛」、「瞬間、ニューマン」(いずれも『ポエジー(Poésie)』誌に掲載)の初出は共に1985年だが、前者は1983年にベルリン芸術大学で読み上げられた原稿、後者は1984年にブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開催された展覧会への寄稿論文にもとづいている。

17 KU 251-252

18 KU 253. なお、『判断力批判』におけるこれらの表現——「巨大な」(*kolossalisch*)、「あらゆる表出にとってほとんど大きすぎる」(*der für alle Darstellung beinahe zu gross ist*)については以下を参照。Cf. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978 (ジャック・デリダ『絵画における真理』(上・下) 高橋允昭／阿部宏慈訳、法政大学出版局、1997年)

19 LAS p. 37

源』に見いだされると述べるのだ。この点を詳しく理解するために、「時間」の問題についてリオータルが言及するカントの「数学的崇高」に関する記述をあらかじめ確認しておこう。以下は『判断力批判』第26節からの引用である。

ある量を尺度として、あるいは数による量評価のための単位として使用するために、その量を直観的に構想力の内へ受け入れるには、把握 (*apprehensio*) と総括 (*comprehensio aesthetica*) という、この能力の二つの働きが必要である。把握に関しては何ら困難はない、というのもそれは無限に進むことができるからである。しかし総括は、把握が進めば進むほどますます困難になり、まもなくその最大限度に、すなわち感性的に最大の、量評価の基本尺度に達してしまう。というのも、最初に把握された感官直観の部分表象が、構想力がいつそう多くの部分表象の把握へと進むことによって構想力のうちですでに消滅しはじめるほどまでに把握が進行するならば、構想力は一方で獲得したのと同じだけのものを他方では消失するからであり、このような総括のうちには、構想力がそれ以上越え出ることのできない最大の大きさがあるからである。¹⁷

カントは、何らかの対象を量として把握するさいに、ある一定の範囲を視野におさめる「把握」(*Auffassung* / *apprehensio*) と、その諸部分を全体として包摂する「総括」(*Zusammenfassung* / *comprehensio aesthetica*) という二つの能力が働くと考えている。この二つの能力のうち、「無限に進む」ことができる前者の「把握」には限界がないが、後者の「総括」には一定の限界がある。そして、あらゆる表出にとって「ほとんど大きすぎる」「巨大な」¹⁸ 対象を目にし、その「総括」が不可能になるとき、われわれの心の中に生じるのが「数学的崇高」である、という。リオータルは『崇高の分析論講義』の中で、このカントの「数学的崇高」について次のような興味深い注釈を加えている。

この分析は空間的な観点から導き出されているが、これを時間の形式に置き換えることは容易にできそうであるし、それは興味深いことでもある。[……] このアポリアを時間の問題に移しかえたとき、これは所与の事物を内包しつつ「一瞬のうちに」[*en un seul instant* / *in einem Augenblick*]、総合することができないという無力さを意味することになる。¹⁹

つまりここでリオータルは、空間的な観点から論じられているカントの「数学的崇高」を時間的な問題へと置き換える可能性について示唆しているのだ。上記の「一瞬のうちに」という表現は同じくカントの『純粹理性批判』

から引用されたものだが、リオータルによれば、こうした「時間」の問題は「少なくとも明示的には、この分野〔＝崇高の分析論〕に関するカントの問題系には属していない²⁰」。そのように述べるリオータルはここで一旦カントから離れ、むしろパークの崇高論に積極的に依拠しながら「時間」そして「出現」についての思考を展開していく。つまりリオータルの崇高論は、一方ですでに指摘したような「呈示不可能なもの呈示」、すなわちカント的なモデルの上に打ち立てられているのだが、他方でそれは「出来事」、「出現」、およびそれに伴う「構想力の中断」といった主題をめぐる時間論として展開されているのである²¹。

具体的に見ていこう。この非カント的な問題系は、当初『時間——四次元への眼差し』という展覧会カタログに収録された「瞬間、ニューマン」の中にもっとも顕著にあらわれている。というのもこのテキストはまず、抽象絵画の中でもニューマンの絵画を特権的なものと見なし、それを他の諸々の作品から明確に隔てることによって始められているからだ。そこでニューマンが他の抽象表現主義から区別されるのは、やはり「時間」の問題に即してである。

「前衛」の作品全体の中、とりわけアメリカの「抽象表現主義」の作品全体の中でニューマンの作品を際立たせているのは、作品が時間の問題に取りつかれているからではない。そうした強迫観念は多くの画家たちに共有されているものである。ニューマンの作品を際立たせているものは、それが時間の問題に予想外の答え、つまり時間とはタブローそれ自体であるという答えを与えているということである。²²

「時間がタブローそれ自体である」とはどういうことか。この一見奇妙な命題に説明を加えるために、リオータルはここでデュシャンの作品を引き合いに出している。リオータルによれば、デュシャンの《大ガラス》および《与えられたとせよ》は、それぞれ「視線の時間錯誤」を表象する二つの方法であり、それによってこれらは、十全な仕方では出来することのない「他なるもの」、デュシャンの言葉でいえば「出現」の「類同物(アナログン)」となる。すなわち、観賞者であるわれわれの「視線」に対し意図的な「操作」を加えるデュシャンの作品において、問題とされているのはわれわれの「視線(および精神)の裏をかくこと²³」であるというのだが、それに対し、「ニューマンは呈示しえない告知を表象する〔représenter〕のではなく、その告知によってみずからを呈示する〔présenter〕がままにする²⁴」。すなわちここでリオータルは、見るものの「裏をかく」というデュシャンの戦略に対して、ニューマンのタブローにおける、この上なく明瞭な「出現」——それはもはや「呈示不可能なもの」ではない——を強調する。そして「瞬間、ニューマン」においては、この「出現」にさいして惹起される感情こそが「崇高」と

20 LI p. 110(133頁)。「少なくとも明示的には」という留保つきではあるものの、このリオータルの断定にはやや疑問が残る。というのもカントは続く第27節(KU 259)において、「総括」を時間の問題と結びつけながら説明しているからである。

21 ところで、ニューマン論にたびたび登場する「出来事」や「出現」というこれらの語彙からは、おそらくハイデガーのことが連想されるだろう。事実リオータルは、「ある意味で崇高なものについての問題は、ハイデガーが存在の退去、贈与の退去と呼んでいるものと緊密に結びついている」と記している。またこの点については、ハイデガーの「美」をめぐる議論の中に「崇高」のモチーフを読み取るラクー＝ラバルトの崇高論を併せて参照されたい。Cf. LI p. 124(152頁) ; Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », dans *Du sublime*, Paris : Belin, 1988 (フィリップ・ラクー＝ラバルト「崇高なる真理」、ミシェル・ドゥギーほか「崇高とは何か」所収、梅木達郎訳、法政大学出版局、1999年)

22 LI p. 89(105-106頁)

23 LI p. 90(107頁)

24 LI p. 90(107頁)

25 LI. p. 91 (108頁)。なお、引用文中における「いわく言い難いもの」(je ne sais quoi)とは、17世紀のプーール神父に由来するものであり、ボワロー以降の「崇高」の伝統においてはしばしば「崇高」の同義語と見なされた。リオタールはこの事実を明らかに踏まえており、『インファンス読解』においても偽ロンギノスやボワローらとともにこの事実に着している。Cf. LE p. 20 (23頁)。「いわく言い難いもの」については以下の文献などを参照。Cf. Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris : PUF, 1988 ; Théodore. A. Litman, *Le sublime en France (1660-1714)*, Paris : Nizet, 1971.

26 SB p. 57 (62頁)。以下、パークの『崇高と美の観念の起源』についてはSBと略記し、頁数のみを記す。参照にあたっては以下の版を用いた。Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London : University of Notre Dame Press, 1968 (エドモンド・パーク『崇高と美の観念の起原』中野好之訳、みすず書房、1999年)

呼ばれるのである。

それ〔＝崇高〕は、そこにある〔voilà〕という感情である。それゆえ、そこに「消費する」べきものはほとんど何もない。あるいはいわく言い難いもの〔je ne sais quoi〕がある。人が〔普段〕消費するのは出現ではなく、ただその意味でしかない。瞬間を感覚するとは瞬間的なことなのである。²⁵

ニューマンの絵画は「呈示不可能なものを呈示」してはいない。むしろそれは「みずからを呈示」する「出現」そのものである——この定式化に伴って、リオタールが述べるところの「崇高」が出来る契機は「否定的呈示」(＝そこにはない)から「呈示そのもの」(＝そこにある)へと移行していると言えるだろう。だが、みずからを呈示する「出現」とはたんなる「表象」といかなる点において異なるのか。リオタールにしたがえば、「表象」(représentation)と「呈示」(présentation)は根本的にその性格を異にする。何ものかの「表象＝再現前」とは異なる端的な「呈示＝現前」とは、意味の消費に還元されることがないものである。なおここで「崇高」は、そこにあるものの「出現」を「瞬間的に」感覚することであると言われているが、同時にそれは「瞬間を感覚する」ことであるとも言われている。では、「瞬間を感覚する」とはどういうことか。リオタールのカント解釈によれば、構想力のもっとも基本的な役割とは、過去-現在-未来という時間の流れを継起的に総合することであった。しかし端的な「呈示＝現前」(présentation)は、この時間の継起性を中断する。つまりわれわれが「呈示＝現前」に触れるまさにそのとき、継起的な時間の総合を行っていた構想力は「一瞬」中断され、その代わりに「喪失」(privation)への恐怖が立ち現れてくるというのである。

上記のようなリオタールの立論にパークの崇高論への参照が不可欠であるのは、それが「恐怖」による心的能力の「中断」ないし「停止」というモチーフを含んでいるからである。パークは『崇高と美の観念の起源』の第二部冒頭において、「崇高」の最大の効果を「驚異」(Astonishment)に見いだしたうえで、それを「あらゆる情動が宙吊りにされた魂の状態²⁶」であると名指している。リオタールがニューマンの絵画の中に「呈示＝現前」そのものによる「驚異」を見いだすとき、そこで念頭に置かれているのは明らかにパークの上記のような議論である。さらにその直後でパークは、とりわけ「恐怖」の感情を「崇高」に結びつけながら次のように書いている。

心から一切の行動ならびに推論能力をもっとも効果的に奪うものは不安である。というのも不安は苦もしくは死にたいする懸念であるがゆえに、実際の苦と似た仕方作用するからである。それゆえ、視覚の点で恐怖をそそるものは、この恐怖の原因が対象の規模の大きさによって生み出されるか否かを問わず、必ずや同時に崇

高[sublime]である。²⁷

もちろんニューマンの絵画は、それ自体としては恐怖を喚起するような「表象」を含んではいない。だがリオタールは、ニューマンの絵画における端的な「出現」が、感覚能力を「喪失」することへの恐怖、不安を引き起こすものであるとし、視覚における恐怖と「崇高」を同一視するパークの議論をみずからのニューマン論へと接続する²⁸。ところでパークは、「苦または危険の除去に伴う感情を表現するために²⁹」、積極的な「快」(pleasure)と区別して「喜悅」(delight)という語を用いることを提案していた(「この喜悅を引き起こすものすべてを、わたしは崇高[sublime]と名づける³⁰」)。すなわちここでも「崇高」は積極的な「快」とは区別され、あくまでも消極的な「快」として位置づけられている。

以上のように、構想力の担う第一の役割を「時間の継起性」に見るリオタールは、ここで「呈示不可能なもの」という概念を持ち出すことなく、むしろ「呈示不可能なもの」とは対極にある「出現」、呈示そのものによって、「構想力」そして「時間」を中断する契機について論じている。そのときこの「崇高の美学」は、「呈示不可能なもの」の「暗示」にもとづく「否定的呈示(=否定的表出)」のモデルからは距離を置き——リオタールの言葉を用いるならば——「衝撃の美学[esthétique du choc]とよべるであろうものに、すなわちボードレーンを読み進めるベンヤミンや後期アドルノに見られる非美学というべきものに導いていく³¹」だろう。

3 質料を感覚すること——「崇高」から「非物質的質料」へ

ベンヤミンやアドルノの名を挙げながらリオタール自身が「衝撃の美学」と名づけるこうした立場は、上記のような80年代中期の崇高論において前景化し、それ以降も「質料」の概念を通じて引き継がれることになる。上記の主題について言えば、リオタールは70年代からすでにみずからの美学の中心的な概念として「質料」を主題化していた。とりわけフロイトからの圧倒的な影響下にあったこの時期³²、リオタールは「幾つもの沈黙」「フロイトとセザンヌ」など³³、精神分析と「質料」を結びつけながら芸術作品を論じたテキストを多く残している。とはいえ、80年代後半からリオタールが再び用い始める「質料」という言葉のもつコンテキストは、フロイトの精神分析のみに依拠していた70年代のそれとは決定的に異なっている。そこで以下ではまず、『非人間的なもの』や『ポストモダンの寓話』(1993)で論じられる「質料」——とりわけ「非物質的質料」(matière immatérielle)——という言葉のもつ意味が、単なる「材料」「素材」という語のそれからは明確に区別されているという点を確認していくことにする。

この「質料」に対するリオタールの立場が端的に表明されているのは、「崇

27 SB p.57(63頁)

28 なお『崇高と美の觀念の起源』には「曖昧さ」が喚起する崇高について論じた一節があるが、リオタールがこの点から抽象絵画一般およびニューマンの絵画に言及していないということをつけ加えておく。Cf. SB p.58(64頁)

29 SB pp.36-37(40頁)

30 SB p.51(57頁)

31 HJ p.59(79頁)。強調引用者

32 『マルクスとフロイトからの漂流』における記述を参照。DMF p.228(262-263頁)

33 Cf. Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne » (1971) et « Plusieurs silences » (1972) dans *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.

高以後、美学の状況」(1987)である。まず注意しなければならないのは、この題に示されている「崇高以後」(*Après le sublime*)という言い回しが「崇高」というパラダイムの「後に続く」状況という意味ではなく、「美」から「崇高」へと焦点が移行した時代、という意味での「崇高以後」の状況を指し示しているということである。したがって、以下で述べる「質料」の問題は、リオータルにとっていまだ「崇高の美学」の圏内にあるということに留意しておこう。

ではなぜ「質料」が問題なのか。ここで用いられている「質料」(*matière*)という言葉は、「材料」(*matériaux*)や「素材」(*matériel*)といった語とは異なり、哲学的な用語としての「形相」(エイドス)に対する「質料」(ヒュレー)という意味を担っている。リオータルはこのテキストの中で、西欧における「質料」と「形相」の二項対立の起源であるアリストテレスにまで遡り、「形式が質料に対してかたちを与える」という考えを駆動する「形而上学的装置」(*dispositif métaphysique*)³⁴に批判的に言及する。すなわちリオータルによれば、そこには「形式」が「質料」に明確な形を与えるべく待ち受けるという構図が与えられているのであり、そのような意味における「質料」は「形式」によるとりまとめを前提とした「目的論的な」体制下からいまだ逃れてはいない。

しかし、とリオータルはつづける。「質料と形式との自然な合致が失墜した」現代の芸術においては、現前化の手段(「形式」)に頼ることなく、現前するもの(「質料」)への接近が目指されるべきである。ただしそれはたんなる形式性からの離脱、およびそれに伴う感性的なものへの回帰を意味するわけではない。実際、リオータールの立場はそうした素朴な「感性の復権」を唱えるものからはほど遠い位置にある。この点を明確にするためには、まずここで用いられている「非物質的質料」という撞着語法に注意を向ける必要があるだろう。リオータルは、ここでの「質料」が、対象化されえない「非物質的」なものであることに注意を促している。

私の述べる質料が「非物質的」、すなわち対象化されえないものであるのは、それが「生じる＝場所を得る」(*avoir lieu*)、あるいは時宜を得るためには精神の能動的な力を宙吊りにして働かせないことが必要だからである。少なくとも「一瞬」(*un instant*)は質料による精神活動の宙吊りが可能であるだろう。しかしこの一瞬は計測されるものではない。なぜなら一瞬の時間であっても、それを計測するためには精神が能動的でなくてはならないからだ。したがって、精神には「現存」(……)にとらわれた状態があるのではないかと提案するだけしておこう。それは精神なき精神状態である。というのもそれが精神に要求されるのは、質料が知覚されるためでもなければ想像されるためでもなく、与えられるためでも、把握されるためでもないからである。そうではなく、なにもものがそこにあるためにそれ

は要求されるのである。³⁵

35 LI pp.152-153(191頁)

「非物質的質料」とは、精神の能動的な力を「一瞬」宙吊りにするものであり、それは与えられたり把握されたりするためにあるのではなく、ただそれがそこにあるために要求される。「精神活動の宙吊り」、あるいは「なにものかがある」といった引用文中の語句からもうかがい知れるように、ここでリオタールはニューマンの絵画について述べたことと基本的にまったく同じ主旨のことを語っている。前節で指摘したように、リオタールはニューマンの絵画における「崇高」が、「何かがある」という感情であると規定していた。この「そこにある」という感情は、いわば作品を消費し理解することの対極にある。ニューマンの作品を前にしたとき、人はその意味を消費するのではなく、ただその「出現」の「瞬間」を感覚する。そのような「瞬間」とは一般的な意味での時間の秩序に帰属するものではなく、むしろ時間の継起性が中断されたときに立ち現れてくるような「瞬間」なのだ。

36 LI p.91(107-108頁)

37 LI p.92(109頁)

さらにこれを「瞬間、ニューマン」における崇高論と比較した場合、そこにはより本質的な連続性が見いだされる。ニューマン論においてはいまだ「非物質的質料」という言葉は用いられていないものの、リオタールはそこですでに「質料」に重要な役割を見いだしているからだ。というよりも、前節で述べたようなニューマンの絵画の現前性は、ほかならぬ「質料」の「裸出性」によってもたらされるものだったという点に留意しておかなければならない。「瞬間、ニューマン」に立ち帰るならば、そこにはニューマンの絵画における「造形上の裸出性」(sa nudité plastique) について論じた一節をみとめることができる³⁶。リオタール曰く、ニューマンの絵画においてこの「造形上の裸出性」は諸々の「歴史＝物語」(histoires) に対置されている。というも、ニューマンの絵画では色彩や線といった諸々の要素こそ画布の上にと与えられているものの、そこに何がしかの物語に対する「暗示」は存在しないからだ。換言すれば、ニューマンが画布の上で行っていることは、着色剤や画材とその配置のみによってそこに「何かがある」という驚異を引き起こすことなのであり、われわれを「色彩や線やリズムに対して二人称的な対面関係³⁷」に置くことなのだ。

こうした点からも、以上の議論が、「崇高」を「表出不可能なもの」の否定的表出」とみなすカントの立場とはまったく異なっているということが見てとれるだろう。カントの議論において、表出不可能な「理性理念」の否定的表出とは、まさしく「暗示」にほかならなかった。だがそれとは異なり、ニューマンの絵画に見いだされているのは、何か他の「出来事を暗示」することではなく、絵画そのものをひとつの「出来事と化す」ことなのである。決定的なのは、ニューマンの絵画における「崇高」はカントの理論によっては説明できないとリオタール自身が述べていることだろう。そこでリオタールはカントの崇高論を抽象表現主義やミニマル・アートに引き寄せた上で、それらとニューマンの絵画を厳密に隔てているのだ。

38 LI p. 96 (115-116頁)、強調引用者

39 Cf. Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Éditions Desjonquères, 2005, pp. 50-64.

40 古代の偽ロンギノスからシラーに代表されるドイツ・ロマン主義にいたるまで、「崇高」がもっぱら超人的なカテゴリーに属していたということは多くの文献で指摘されている。たとえば以下を参照。Cf. Thomas Weiskel, *The romantic sublime: studies in the structure and the psychology of transcendence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 3.

『判断力批判』の中で、カントは瞬時のひらめきによって、ほとんど意図せずに、崇高なる絵画についての問題に対し〔バークとは〕異なる解決法を素描している。カントは、純粋な(理念)である無限の力や絶対的な大きさを空間や時間において呈示することはできない、と書いている。しかし、彼が「否定的呈示」(présentation négative)と名づけるものによって、とにかくそれらを暗示し、「喚起する」ことはできる。何も呈示しない呈示というこの逆説について、カントはモーセの律法における偶像禁止を例に挙げている。それはひとつの示唆に過ぎないとはいえ、絵画が形象の牢獄から逃走しようとするさいに抽象表現主義やミニマリズムがとった解決法を告げているのである。

以上の記述では、第一節でも論じたような「呈示不可能なものの否定的呈示」が抽象表現主義やミニマリズムの方法論に重ね合わせられている。それに対し、リオタールはニューマンの絵画の中に「否定的呈示」とは対極にある「何かがあるという驚異」を見いだすのだ。

ニューマンにとってこの逃走は、ルネサンスとバロックによって形象的空間に措定された限界を乗り越えることにあるのではなく、伝説的あるいは歴史的な「場面」が生起する出来事の時間を、絵画的対象そのものの呈示＝現前へと折り重ねることにある。着色剤、画材〔……〕とのその関係、その配置〔……〕は、ただそれだけで感嘆すべき驚き、何も無いのではなくむしろ何かがあるという驚異を引き起こさなければならない。³⁸

まとめよう。バークの崇高論を軸にニューマンの絵画を論じる上記のようなリオタールの立場は、カントのいう「否定的呈示(＝否定的表出)」とは異なる崇高論へと至っている。つまりそこには「否定的呈示」にもとづく「暗示」があるのではなく、端的な「呈示＝現前」が存在するとされるのである。そしてニューマンの絵画における「呈示＝現前」とは、つまるところ「質料」そのものの裸出性にほかならない。この「質料」がもたらす衝撃こそが、時間を取り集めるわれわれの構想力のはたらきを「一瞬」中断すると述べる時、リオタールの「崇高」概念は、「崇-高」(sub-lime)——すなわち「高さ」——につきまとう空間的な表象を離れ、時間的な概念へと至っている。ある意味でリオタールの「崇高」のもっとも独創的な点は、「空間」に代わるこの「時間」の問題の導入にあるとさえ言えるかもしれない。偽ロンギノスの『崇高について』(*Peri Hupsous*)以来、「崇高」はその語源(*hup-sos / sub-limis*)からして「高さ」すなわち空間性と切り離されることはなかった³⁹。「崇高」が伝統的に「神」や超人的な力と結びつけられてきたのも、こうした「高さ」の問題と無縁ではないだろう⁴⁰。しかし上述のように、「質料」(「非物質的質料」)に即して展開されるリオタールの崇高論は、それ

が継起的な時間の中断に結びつくとされている点で、こうした「崇高」の伝統的な枠組みから逸脱する——「崇高なもの、時間の中に位置づけることができない⁴¹」。

41 HJ p. 61(82頁)

42 HJ p. 33(39頁)

43 KU 258

44 HJ p. 78(109頁)

4 おわりに——感性的なものの中断休止

80年代後半の著作の中でも、リオタールはフロイトの精神分析における「原光景」や「事後性」といった概念を援用しながら、われわれの「感性」にたいして与えられる「過剰な衝撃」について繰り返し論じている。「質料」の「呈示」による衝撃は、その過剰さゆえに感性のあらゆる尺度を超出してしまうにもかかわらず、可聴域を超えた高周波音のように痕跡としてわれわれの身体に書き込まれる⁴²。それは、われわれに「触れ」、われわれの前に「現前して」(se présenter) いる。それはたしかにひとつの「現前＝呈示」であるのだが、同時にそれはあまりにも強く明らかな「現前＝呈示」なのだ。

すでに見たように、ニューマン論などにおいてこの過剰な衝撃は構想力による時間の継起性を中断するものであるとされ、リオタールはこれに伴う「崇高」の経験を、カントと同じく感性の尺度を超えた経験として位置づけていた。ただしカントにおいては、表出不可能な対象によって感性が「動揺」させられたとき(対象によるこの誘引／反発のダブルバインドこそが「崇高」である)⁴³、そこに超感性的な審級として台頭してくるのは「理性理念」にほかならなかったわけだが、リオタールの記述においてはこうした超越的な審級の導入がしばしば周到に回避されている。『ハイデガーとユダヤ人』(1988)においては、「崇高」によってわれわれが感性の支配から逃れ去るとき、そこで露呈するのは感覚不可能な一種の「無」ないし「触発」であるとされる。たとえば以下のような記述。

構想力をもつ精神が、絶対的なもの (la chose) を呈示＝現前化するための然るべき形式を産出することができないということ。この形式に対する無力さは、技術としてではなく美的形式としての芸術の終焉の端緒となり、これを際立たせる。芸術が存続するとすれば、また現に存続しているのだが、それはまったく別種のものであり、趣味の外部に存在している。それは、感性的なものには何ひとつ負わず、すべてをなにか感覚不可能な秘密に負っているあの無、触発を明かし、またそれを解放しようと懸命になっているのである。⁴⁴

ジャック・ランシエールは、上記の「もの」(la chose) に代表されるような「他なるもの」(l'Autre)、「絶対的なもの」(l'absolu) といった概念に着目しつつ、この時期のリオタールの崇高論にもまたある超越的な審級への「服属」

45 本稿とは議論の焦点を異にするものの、リオタールによるカントの「読みかえ」を批判的に論じたランシエールの議論は、リオタールの崇高論について考える上で極めて示唆に富むものである。Cf. Jacques Rancière, « Lyotard et l'esthétique du sublime : une contre-lecture de Kant », dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, pp. 119-141.

46 上記の引用文中に見られる「もの」(la chose)という言葉はフロイト(Das Ding)およびラカン(la Chose)に由来する用語である。リオタールは「非物質的質料」に言及するさい、ラカンの名を挙げながらしばしばこの「もの」という概念を「非物質的質料」の同義語として用いている。リオタールの美学におけるフロイト、ラカンからの影響を指摘することは本稿の目的からは外れるため、この点については別稿を期したい。ラカンにおける「もの」の概念については特に以下を参照。Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan : livre VII*, Jacques-Alain Miller (ed), Paris : Seuil, 1986, p. 142 (ジャック・ラカン「精神分析の倫理(上)(下)」小出浩之ほか訳、岩波書店、2002年、上巻177頁)

47 HJ pp. 59-60(80頁)

48 HJ p. 78(109-110頁)

49 MP p. 203 (289頁)。なお、こうした心的状態の端的な表現として、リオタールによってたびたび引用されるのが、ヘルダーリンの次のような一節である——「苦悩の限界においては、人間には時間と空間の制約以外には一切が消失する。」(『「オイディプス」への注解』、『ヘルダーリン全集』第四巻、手塚富雄ほか訳、河出書房新社、1969年、55頁)

50 MP p. 197 (279頁)。以下も参照。Cf. HJ p. 84(118頁)

が存在すると指摘している⁴⁵。つまりランシエールにしたがうならば、リオタールはカントにおいて超感性的な審級と見なされていた「理性理念」を、——精神分析に由来する⁴⁶——「もの」をはじめとする別の用語で置き換えているにすぎない、ということになる。たしかに、上記に引用した箇所などはある一面においてそのような解釈を許すものである。リオタールが言うように、「もの」が構想力によって「呈示＝現前化」不可能なものであるとするならば、その概念規定は80年代前半に多用されていた「呈示不可能なもの」という概念のそれに限りなく接近することになり、結局のところそれはカント的な「否定的表出」の枠組みから逃れてはいないのではないかと考えることもできる。

しかしながら、やはりそのあり方はカントの「否定的表出」とある一点において決定的に異なっている。本稿で論じてきた「崇高」への時間論的なアプローチが重要であるのは、それが感性の「継起／中断」という転換を思考の基盤することで、「崇高」にたいする「理性理念」のような超感性的要素の導入を回避する可能性を示唆しているからだ。リオタールがたびたび強調するところによれば、ある種の芸術作品はひとつの絶対的な過剰によってわれわれの感覚を喪失させ、無感覚にする。そのような衝撃を前にしたとき、あらゆる感覚能力は「一瞬」喪失し、構想力によって担われていた時間の継起性もまた中断を余儀なくされる⁴⁷。そして、そのような心的状態はもはや通常の「感性＝アイステーシス」(aisthēsis)ではなく、それがすべて停止した果てに残る根源的な受動性としての「パトス」(pathos)に帰属するものとなる⁴⁸。ある感覚を機会として経験される「崇高な感情」「崇高な痙攣」は、その衝撃の大きさによって感覚能力を喪失に導くものであるのだが、その「喪失」にさいして立ち現れてくるのはまさしくある「感覚」を通じてのみ到達しうる「感覚不可能なもの」、つまり「感覚」に内在する「感覚不可能なもの」の領域なのだ。

美感的な感情は限度に達し、崇高なる痙攣は趣味の幸運として、ある感覚を機会として経験される。しかしながらそのことは、その感覚が甘美な同意を鳴り響かせてみずからを美に差し出すということではなく、それが感覚能力を超過して、その感覚能力を喪失にいたらしめるまでに奪うということなのである。⁴⁹

「崇高な」痙攣は感覚能力そのものを奪い去り、そこには感性の宙吊り状態としての「無感覚」(anesthésie)⁵⁰のみが残される。「崇高」によって喪失状態にまで陥った心的状態とはそのような「無感覚」以外のものではなく、そこに「理性理念」に代わるような他なる審級が介入する余地は残されていない。つまり80年代半ば以降のリオタールにとって、「崇高」の経験とは(1)時間-空間的な経験を可能にする感性的な尺度を宙吊りにする「衝撃」であり、(2)なおかつカントにおける「理性理念」のような超感性的審

級の導入をしりぞけた上で成立するものである、と整理することができるだろう。

51 QP p. 11

リオータルはこうした感覚能力の中断というモチーフとともに、感性が宙吊りにされた状態であるところの「無感覚」をみずからの崇高論の基盤とする。そのとき、「崇高」はもはや「感性的なもの」から「超感性的なもの」への移行の中にはなく、ある感性的な「衝撃」を通じた感性そのものの「中断」の中に見いだされることになるだろう。そのような主体の感性論へと重点を移した後期リオータールの美学は、経験を中断する崇高な「出来事」、ないし「中間休止⁵¹」の追求をみずからの最大の目的とすることになるのである。

本稿で引用、参照するリオータールの著作は以下の略号で表記し、原則的に略号と頁数のみを記す。邦訳が存在する著作については()内に邦訳の頁数を記したが、著作名および訳文には必要に応じて変更を加えてある。なお、[]内は引用者による補足ないし省略[……]を、〈 〉内は大文字で始まる箇所を示し、傍点は原文がイタリック体であることを示す。他の文献についても同様。

DMF=*Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.

[『漂流の思想』今村仁司／塚原史／下川茂訳、国文社、1987年。]

HJ=*Heidegger et « les juifs »*, Paris : Galilée, 1988.

[『ハイデガーと〈ユダヤ人〉』本間邦雄訳、藤原書店、1992年。]

LAS=*Leçon sur l'analytique du sublime : Kant, Critique de la faculté de juger*, §23-29, Paris : Galilée, 1991.

LE=*Lectures d'enfance*, Paris : Galilée, 1991.

[『インファン্স読解』小林康夫／竹森佳史／根本美作子／高木繁光／竹内孝宏訳、未来社、1995年。]

LI=*L'Inhumain : causeries sur le temps*, Paris : Galilée, 1988.

[『非人間的なもの——時間についての講話』篠原資明／上村博／平芳幸浩訳、法政大学出版局、2002年。]

MP=*Moralités postmodernes*, Paris : Galilée, 1993.

[『リオータル寓話集』本間邦雄訳、藤原書店、1996年。]

PEE=*Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1986.

[『ポストモダン通信』菅啓次郎訳、朝日出版社、1986年。]

QP=*Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Paris : La Différence, 1987.