

芸術作品をめぐる〈境界〉と〈制度〉：デ リダ『絵画における真理』の「パレルゴン」 解釈を手がかりにして

田島, 樹里奈

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies / 大学院紀要 = Bulletin of
graduate studies

(巻 / Volume)

77

(開始ページ / Start Page)

27

(終了ページ / End Page)

44

(発行年 / Year)

2016-10-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00013385>

芸術作品をめぐる〈境界〉と〈制度〉

デリダ『絵画における真理』の「パレルゴン」解釈を手がかりにして

国際文化研究科 国際文化専攻

博士後期課程3年 田島 樹里奈

はじめに

本稿の目的は、ジャック・デリダの『絵画における真理¹』(1978)の「パレルゴン (Parergon)」（複数形：パレルガ）に関する論考を手がかりにして、以下の四点を考察することである。第一に、筆者はデリダに即して、イマニュエル・カントが『判断力批判²』（以下、第三批判と略記）で用いたパレルゴン概念に着目することによって、芸術作品における主要な要素と副次的な要素を分ける〈線引き〉の問題を、価値の対立や階層秩序内に〈境界線を引くこと＝境界画定〉(démarcation)の問題として浮き彫りにする。〈境界画定〉は、必然的に「境界 (la limite)」の問題と関係しており、それは、J・カラーが指摘するように、美学一般にとっても決定的に重要な問題を含んでいる³。そこで第二に、筆者は、デリダに即して「境界」を標記 [=特徴づけ (marquer) ⁴] する「線=特色 (trait)」が芸術作品の〈制度〉化と不可分な関係にあることを検討する。というのも、デリダは装飾の一例としての「額縁」(cadre)に注目しながら、「枠付ける働き」(cadrer)を芸術の分野で政治化しているからである。それを受けて第三に、筆者は、デリダが、カントの「美しいものの分析論」が「枠への嵌み込みの暴力 (la violence de l'encadrement) ⁵」によって構築されていると指摘することに注目し、デリダの批判を検討する。以上の三点から、最終的に筆者は、デリダが『絵画における真理』という表題 (titre) ⁶ に含ませた意義を、絵画や芸術を巡る〈制度〉の問題として捉え直しながら検討する⁶。

なお、本稿で問題化する〈制度〉とは、一般的に言われるような社会政策などの制度とは異なり、大庭健が言うように、「「じじつ、こうしないと通じない」という実践知の形で体得され、継承され、再生産される、行為と行為の接続の規範的枠組み⁷」のことを意味する。たとえば、挨拶のさいに頭を下げるといった行為や、神社仏閣や神聖な場所では静粛にすることなどの慣習のようなものも含まれる。あるいは、書籍にはタイトルや目次、ページ数などが記載されているというような社会的な取り決めのよう習慣化されているものも含まれている。ちなみに芸術の分野で考えれば、芸術作品が芸術作品として成立つために、額縁に入れられていること、美術館に展示されていること、作者の署名があること、市場価値が認められていることなどが、本稿で検討する〈制度〉として考えられる。それゆえ〈制度〉とは、筆者の理解によれば、われわれが無意識のうちに当然であると思込み、習慣となっているもののもことであり、そこから外れると、他者から認められなかったり、批判されたりすることがあるようなもののもことである。

デリダは、芸術の分野においてこうした〈制度〉の問題を「枠づける」こと、「縁取る」ことの働きに重ねて論じる。それによって芸術の分野にポリティカルな次元を呼び起こしてきたのである。しかもデリダにとって、特にデリダの脱構築にとって〈制度〉が重要なのは、彼がつねに形而上学特有の思考を批判してきたことへと直結している。デリダが批判する形而上学的思考とは、「一つの円環のように閉じていて、その円環に対しては、一つの単なる外部がそこにあるに過ぎないとする考え方⁸」にほかならない。われわれが形而上学特有の思考を取る限り、つねに形而上学の外部と内部との境界が明瞭になり、境界を挟んで内部と外部が決定的に分離される。しかも筆者は、デリダが、あえて形而上学的思考と懸け離れたように見える芸術の概念としての「パレルゴン」に注目することによって、芸術という〈制度〉の内に潜む形而上学的な二項対立的階層秩序を暴いたことに着目する。というのもデリダは、われわれが知らず知らずのうちに形而上学的思考の「枠組み」を想定していることを気づかせ、それを脱構築しようとしたからである。こうした筆者の見解との関連で、またデリダにとっての〈制度〉の意味を考える上で、カブートは重要な指摘をしている。

制度は、テキストのいわゆる内部構造にまで徹底して及んでおり、こうして内部と外部の区別そのものを不確かなものにし、内側を外側にし、外側を内側にする。制度は外部構造にすぎず、哲学的な本質にかんしては哲学そのものとはなんの関係もないという古典的な観念は保守的な幻想なのである。脱構築はつねに政治的で制度的な分析だったのである⁹。

カプートが適切に指摘したように、デリダにとって脱構築とはつねに〈制度〉が孕む形而上学に向けられており、形而上学を脱構築することがつとめて政治的な意味をもつがゆえに「政治的」で「制度的」な分析であったことを忘れてはならない。しかも、デリダの分析にとって、形而上学の脱構築の実践は、必ずしも哲学的・形而上学的なテキストだけを対象にしていたわけではない。つまり脱構築は、たんに哲学的な意味での形而上学をズラしつつ解体することだけが目指されているのではない。筆者の理解によれば、デリダの脱構築とは、われわれが日常的に触れる芸術や宗教などの〈制度〉に潜む、あらゆる形而上学的思考を対象とするのであり、それはつとめて〈政治的・制度的批判〉と言わなければならないような実践にほかならない。

以下に、本稿の構成を記しておく。第一に、芸術作品としての絵画にとって重要な役割を担っている「額縁」がこれまで哲学的にどのような解釈をされていたのかについて、ホセ・オルテガ・イ・ガセットとゲオルク・ジンメルの論考を例として参照する。そこから、一般的に近代の芸術哲学が前提とする額縁の理解と、カントが用いた額縁の事例との差異を明らかにする。第二に、カントが用いたパレルゴン概念の使用例を、第三批判と『たんなる理性の限界内の宗教¹⁰』（以下、『宗教論』と略記）において確認し、デリダがなぜパレルゴンに着目したのかを検討する。また第三批判におけるパレルゴンの位置づけを、語源に遡って検討することによって明らかにする。第三に、デリダの指摘によれば、カントが『宗教論』において提示したパレルゴン概念に基づいた場合、第三批判で扱われるパレルゴン概念はその内容に合致していない。筆者はその内容を検討しながら、デリダの意図を明らかにする。第四に、デリダがカントの「美しいものの分析論」を脱構築するために、パレルゴン概念の実例から導き出した「枠づけ」の働きを検討する。デリダは、カントが「美しいものの分析論」を展開するさいに、「暴力的な枠への嵌め込み」を行なっていることを指摘する。筆者は、デリダに即して、カントによる暴力的な枠づけが、類比的理論によって正当化されており、そこに欠如を補填＝代補する「人工補綴」(prothèse)が必要とされていることを指摘する。第五に筆者は、パレルゴン構造の分析によって明らかになる、芸術作品の周辺と芸術作品との不可分な関係について、〈制度〉という観点から検討する。とりわけデリダが着目したセザンヌの言葉が示唆しているように、行為遂行の問題と言語〈制度〉の問題を取り上げる。これらの検討を通じて、筆者は、芸術作品における〈制度〉と〈境界画定〉の不可分な関係を明らかにし、デリダ脱構築におけるパレルゴン構造の重要性を指摘する。

1、芸術作品における額縁の役割——芸術世界と日常世界との〈境界線〉

かつてホセ・オルテガ・イ・ガセットは、「額縁のない絵画は着物を剥がれた裸の人間のようにみえる¹¹」と述べていた。額縁をもたない絵画は、絵画の周囲に広がる現実空間と、その限界とを明瞭に語らされず、優美と魅力を失うからである。とはいえ、オルテガは、額縁が絵画の衣服のような役割を果たしていると考えているのではない。衣服が身体を隠すのに対して、額縁は絵画を価値付けるといふ働きの違いがある。それゆえオルテガは、額縁がたんに装飾であるとも考えない。額縁は人目を集め、芸術作品としての絵画に注意を注がせる。主役はあくまで芸術作品としての絵画であり、額縁はその作品をより「非-現実的なもの」として引き立てているにすぎない。そこでオルテガは、額縁とは、芸術の圏内と芸術の圏外とを隔てるための境界線であり、「絶縁体¹²」であるという。絶対的な空間の相違を断絶し、明確に〈境界画定〉をするものこそ、額縁であり絶縁体にほかならない。

もちろん、オルテガのような解釈は珍しいわけではない。ゲオルク・ジンメルもまた、額縁は「世界が中に入ってきたり出て行ったりする、隙間や橋になってはならない¹³」と比喩的に表現しながら、額縁が芸術世界を枠の中のみにとどめ、芸術としての世界を確保する役割があることを示唆している。ただし彼が、「(額縁は)

隙間や橋になってはならない」と述べる時、それは絵の内容が額縁まで押し出すことによって起こる事態を指している。それゆえ、この場合の「橋」とは、芸術作品の世界と日常世界との空間を結びつける橋というよりは、むしろ芸術作品と額縁との間をつなぐ橋であってはならないという指摘として理解すべきである。というのも、ジンメルは、額縁には「芸術作品とその環境とを、分ちへだてかつ結合することによって媒介する¹⁴」課題があると考えているからである。したがってジンメルの場合、オルテガのように額縁＝絶縁体として考えているわけではない。ジンメルはあくまで、芸術作品を芸術として〈境界画定〉しながらも、日常生活の空間に飾られた作品としてその芸術性を際立たせ、かつ日常世界とも結合する媒介として額縁を捉えているのである。

ジンメルがこのように解釈するのは、芸術作品が「それ自体で自足した存在」であり、作品がどれほど個人的であろうとわれわれの生活空間を妨害することがないのは、額縁のおかげだと考えるからである。彼の主張を筆者なりに言い換えれば、額縁は作品がもつ独特な芸術世界を封じ込め、現実世界の日常性から完全に遮断する〈境界画定〉をしてこそ、作品を芸術として支え、引き立たせる役目を全うする。そして芸術作品のそれぞれが解き放つ独特な芸術世界が、われわれの生活空間に据えられるとき、額縁という媒体に嵌め込まれることによって、観る者たちの把握の仕方の指南となりうるのである。現実世界と芸術世界との〈境界画定〉としての額縁は、二つの世界を隔てながらも結合させる特殊な媒介物なのである。

筆者が目指したいのは、オルテガも額縁を「絶縁体」と表現しながら、それを「中立物」として捉えていたことである。オルテガは、芸術世界と現実世界とを相互に断絶するためには、「甲でもなく、乙でもない第三のもの、すなわち中立物が必要とされる¹⁵」と考えていた。そして、絵画を現実世界から断絶し、芸術世界としての芸術作品として成り立たせるために額縁は必要不可欠なものと考えていた。その意味でオルテガの考える額縁とは、絵画にとって本質的な結びつきをもっていた。

以上のことが示しているのは、ジンメルの場合、芸術世界と日常世界を隔てる額縁は、両者を隔てかつ結びつける媒介物であったのに対し、オルテガは、二つの世界を完全に切り離し、如何なる結びつきの隙間を与えないための第三項として考えていたことである。どちらも二つの間に挟まれた第三のものという意味では、〈メディア〉（媒介、媒体、中間のもの）であるが、二つを断絶させるか媒介させるかでは大きな違いがある。

オルテガやジンメルのような額縁解釈に対して、カントは、やや異なる角度から額縁を自らの考察の対象に入れていた。カントの場合、絵画の額縁をメディアとして捉えるのではなく、「装飾（Zierat）」として、しかもパレルゴン（Parergon）として捉えていた。そもそもカントの「装飾」とは、「対象の全表象のうち要素として内的に属するのではなく、たんに外的に添加物として属し、また趣味の満足を増大するもの¹⁶」である。つまり絵画と額縁の関係でいえば、芸術作品としての絵画に外部にありながら、絵画を観る者の満足を増大する役割を果たしているものが額縁であり、カントの意味でのパレルゴンである。ただしカントは、額縁のみを装飾の例として挙げていたわけではなく、「絵画の額縁」、「彫像が身につける衣服」、「壮麗な建物の周囲の柱廊」などを挙げていた。これについては後で触れよう。

さらに筆者にとってカントの装飾という語が重要なのは、それがあくまで「趣味の満足を増大する」ためのものであって、それ自体が美しい形式を本質としたり、それ自体の魅力によって絵画に対する賛同を勧めたりするものであってはならないということである。カントが黄金の額縁を例に挙げるように、装飾としての額縁がそれだけで美しい形式をもち、魅力的なものであった場合、それは「虚飾（parure/Schmuck）」と呼ばれ、真正の美を損なうものとして扱われるのである。こうしたカントの解釈と似た解釈として、ジンメルも額縁そのものに美的な独自の価値を与えようとした場合、それは「位階の誤認¹⁷」であると述べていた。ジンメルによれば、額縁の役割とは、あくまで芸術作品の画面に奉仕することであり、額縁それ自体が美的価値を提供するものではないからである。

もちろんオルテガやジンメルが、カントよりも150年近く後の時代を生きていたことを考えれば、両者はカントの額縁に関する記述を読んでいたと考えられる。しかしカントが額縁を装飾として、しかもパレルゴンとして捉えていたのに対し、オルテガとジンメルが、額縁に関して、芸術空間と日常空間との「断絶」あるいは「結合」を問題にしたことは興味深い。ただここで、われわれが気をつけなければならないのは、カントがあえて具体的な額縁という実例を挙げたのは、たんに絵画と額縁の問題を論じるためだけではない。カントの目

的は、芸術に関する具体的な実例を挙げることで、人があるものを見て美しいと判断するさいの純粋な判断が、実際にはどのような場合に該当するのか、そしていかなる魅力や感動も混入しない純粋な趣味判断の対象がどのような構造であるかを解明することにあった。

以上のような、カントのパレルゴン概念に着目したのが、デリダであった。デリダは、カントが美的判断力（趣味）を論じる中でパレルゴン概念を使用したことに、注意を向けた。とりわけ、パレルゴンという語の組成と、カントが事例として挙げた額縁に注目したのである。

パレルゴンとは、ギリシャ語の *πάρεργον* [付随するもの、付属物、装飾物、作品の主題とは関係のないもの] に起源をもち、*παρά* [～の傍らに、副次的な、準ずる] + *ἔργον* [作品、仕事、働きによって出来たもの] から成り立っている¹⁸。それゆえパレルゴンは、「作品の傍らにある付随的（付带的）なもの」という意味では「作品の主題の外」にあるため作品そのものではないが、それ無くしては作品が成り立つことができないという意味では、両者は切り離すことのできない関係にある。デリダが第三批判のなかでパレルゴン概念に着目したのは、まさにこの概念が、語の組成からして二項対立的な価値を含み持っていたからにほかならない。しかもデリダは、枠についての言説を提示しながら、「枠をデフォルメ」することをも試みていた。

以上のことは、『絵画における真理』の書式とも関係している。デリダはパレルゴン論考のなかで、「 」を使用しながら、随所に余白を差し込んでいる。また、同時期に執筆した『弔鐘』というテキストのなかでは、デリダは西洋の言説やエクリチュールを束縛する「一線上的文字」の形式をデフォルメすべく、文字を散らして書くことで印刷の仕方を「乱調」させている。デリダはこれについて、「この乱調は、ただ単に美的ないしは装飾的な意味をもつ、ということであってはならなかった」と述べながら、「当該のテキストの内容と関連する或る必然性に即して、印刷の仕方をデフォルメないしは狂わせるのでなければならなかった」ことを告白している¹⁹。こうしたことは、枠についての言説を提示しながら、枠そのものをデフォルメする、つまり制度をデフォルメするというデリダの戦略の一つであった。

2、デリダから見た『判断力批判』における「^{パレルゴン}装飾」の位置づけ

それではデリダはパレルゴンをどのように論じることで〈制度〉の問題へと接近したのだろうか。まず『絵画における真理』という「タイトル」に目を向けよう。デリダによれば、「絵画における真理」という奇妙な言葉は、画家セザンヌが、友人のエミール・ベルナルに宛てた手紙の中にある。セザンヌは、その手紙の中で、「私は絵画における真理をあなたに負っている。そして私はそれをあなたに言うことになるだろう (JE VOUS DOIS LA VÉRITÉ EN PEINTURE, ET JE VOUS LA DIRAI)²⁰」という「約束²¹」を残していた。セザンヌの「約束」として書かれた「絵画における真理」とは何なのか²²。そしてデリダは、なぜセザンヌの言葉を本書のタイトル（表題）に用いたのだろうか。ひとまずわれわれは、タイトルが一般的には作品の「名」であり、作品に何らかの権威を与え、正当化や正統化を可能にする根拠となることを確認しておきたい。

次に筆者が着目したいのは、デリダが、絵画における「真理」を理解するために、本書を通じて以下のような芸術作品の「周辺部」について論じていることである。デリダの考える芸術作品の「周辺部」とは、「枠（額縁）、タイトル、署名、美術館、古文書館、複製、言説、市場など、要するに、人が分割不能であると主張する対立の線によってその境界を標記しながら、絵画の権利を法制化するようなところ²³」である。筆者の理解では、デリダが言いたいこととは、芸術作品そのものには属さないが、それなしには芸術作品と認められないようなものと芸術作品とのあいだに引かれる分割線の問題である。デリダはその分割線が、絵画の権利を確定したり絵画の本質を明示したりする、一つの〈制度〉をもたらししていることを問題化している。具体的にいえば、芸術作品と額縁、芸術作品とタイトル、芸術作品と署名などのあいだに分割線を引くということは、相互に対立しながら、互いに切り離すことができないと考えられているものとのあいだに敢えて線を引くことである。しかもその分割線は、両者を分割しながらも結びつけると同時に、芸術作品を「作品」として成立させている、芸術という〈制度〉とのあいだで機能する。つまり重要なのは、この分割線が引かれるということの背後には、線引き＝〈境界画定〉と〈制度〉の問題が横たわっているということである。デリダは絵画の「真理」を問い直し、絵画を成立させるという、ある意味で見えない〈制度〉を浮き彫りにしようとする。そして絵画をめぐ

る四つの論考を通じて、分割が不可能な「線 (le trait)」について論じているのである。

さて、デリダの指摘によれば、カントは二つの著作のなかでパレルゴンという語を使用している²⁴。一つは、第三批判「美しいものの分析論」であり、もう一つは、『宗教論』である。この語は、第三批判第十四節「実例による説明」では、「^{パレルガ}装飾」として取り上げられるのに対し、『宗教論』では、その第二版の折に付された「一般的注解」が「^{パレルゴン}付録」として用いられている。確かにカントは、どちらの著作の中でもパレルゴンという語を使用しているが、カント自身がこの語に対して特段の注意を促しているようには見えない。それでは、デリダはなぜあえてパレルゴンという語に注目したのだろうか。

先述のとおり、パレルゴンという語は「作品 (ergon)」に「付随するもの」、つまり主要なものに対して副次的なものであるということの意味している。カントは第三批判のなかで、この語を「額縁」「衣服」「柱廊」など、芸術にとって「副次的なもの」である「装飾 (Zieraten)」という語の直後に付していた。デリダはとりわけカントが挙げた事例のうち、「額縁」に注目することで、「枠付け」の働きを問題化するのである。そして「絵画における真理」の謎を繙く一つの手がかりを得ようとする。

デリダの指摘によると、第三批判のなかで「^{パレルガ}装飾」という語が介入してくるのは、「質料的な判断と形式的な判断とを区別し終えたまさにその瞬間²⁵」である。カントの記述に即して言えば、美感的判断を「経験的判断」と「純粹判断」とに区分し終えた直後である²⁶。デリダは、カントに即して、この二種類の判断の中で、形式的な判断だけが「本来の意味での趣味判断」であることに注意を促す。「経験的判断」と「純粹判断」を区別した後、カントは、「純粹判断」が実際にはどのような場合に該当するのか、いかなる魅力や感動も混入しない純粹な趣味判断の対象はどのような構造であるかを解明するために、三つの事例を挙げて説明する。その事例とは、第一に「絵画の額縁」、第二に「彫像が身につける衣服」、第三に「壮麗な建物の周囲の柱廊」である。

ここでわれわれは、カントが事例を挙げた点に注意しておきたい。というのも、デリダが指摘するように、第三批判は「実例 (l'exemple) にきわめて特殊な仕方働きかける或る型の判断力——反省的判断力——の形式²⁷」をもっているからである²⁸。カントを解釈するデリダによれば、反省的判断力とは、特殊なものだけが与えられ、特殊なもののために普遍的なものを見出さなければならなかった。デリダが、反省的判断力では「実例 (l'exemple) が法則よりも先に与えられており、その事例がその法則を、その範例的 (d'exemple) な唯一性そのものにおいて、発見することを可能にさせる²⁹」というように、「事例が先行する」点が特徴である。したがって第三批判は、きわめて特異な (très singulière) 仕方働きかけるという点で、他のさまざまな批判とは異なるのである。

デリダは、カントの方法に倣う仕方で「このような反省的二分割の権威を借りて」、第三批判の読解を実例から始める³⁰。H - G・ガダマーも言及しているように、カントがここで装飾を用いて例証するのは、「人が呈示されたものの概念的内容を考えない (たとえそれが認識できるとしても) ということが、装飾の場合ほど明瞭なところはないから³¹」である。つまり美感的判断とは、対象の内容を概念によって理解するのではなく、その形式について無関心に満足を引き起こすことによって判断されるため、作品に付属する装飾のような外的要素が問題になる。そのさいカントは、諸感官の諸対象のすべての形式は、「形態」であるか「戯れ」であるかのいずれかであると考えており、対象そのものの表象を活気づけるものですら同様の形式によると考えるのである。

それではカントが挙げた三つの^{パレルガ}装飾の実例は、何が共通しているのだろうか。デリダは、カントの記述に即しながら、これらの^{パレルガ}装飾が「作品 (ergon)」のような「対象の全表象 (représentation/Vorstellung) のうちに要素として内的に属するのではなく、たんに外的に添加物として (nur äußerlich als Zutat) ³²」属するようなものであることに注意を向ける。つまり、カント自身が述べたように、装飾ということの意味されているのは、そして事例を挙げることで示そうとしたのは、第一に、装飾が作品そのものに属しているのではなく、たんに外的に添加されたものであること。第二に、対象 (作品) 自体への注意を喚起・維持しつつ、その魅力によって表象を活気づけること。第三に、趣味の満足を増大するものですら形式によってのみそうさせるということ。これら三つの点を例示するためであった。したがって先述のとおり、「黄金の額縁」のように、装飾の魅力によってその絵画に対する賛意を求めようとしているだけならば、その装飾は「虚飾」と呼ばれるに過ぎないのである³³。

さらにデリダは、パレルゴンが「作品」には属さない〔=作品-外〕が、たんに「作品」の「外」にとどまっているものでもないことを見逃さなかった。つまりデリダにとって重要なのは、パレルゴンが「作品」のすぐ近く〔=作品-外〕で「作品」に働きかけをすることである³⁴。たとえばその意味で、署名やタイトルなども同様の働きをする。ちなみに署名は、作品に対する作者の保証であり、タイトルは作品を作品として成立させるための重要な役割を担っている。

以上のデリダの指摘から、次のような二つのパレルゴンの特異性が明らかになる。第一に、パレルゴンとは、たんに外側にあるのでも内側にあるのでもなく、作品そのものではないという意味においては付随的なものであること。第二に、作品そのものではないにもかかわらず、それなくしては作品たりえないという意味において、作品にとって必要不可欠なものであること。これらの点からデリダは、パレルゴンがたんなる余剰の外在性（*extériorité de surplus*）ではないことを指摘する³⁵。つまりパレルゴンとして名指されるものは、明確に〈境界画定〉をすることのできない領域に属するのである。もしもパレルゴンがたんなる余剰の外在性であれば、作品という概念の外部、すなわち境界線の外部に属することになる。しかし実際にはパレルゴンは、作品に属しながら作品そのものではなく、だからといって単なる付属物や余剰でもない。また作品であり、かつ作品ではない。つまり筆者の見解では、デリダがパレルゴン概念を論じることで狙いとしていたのは、作品と付属物とのあいだの不可分な関係を明らかにすることであり、両者のあいだにある二項対立を宙吊りにすることであった。しかも、作品そのものと付属物という階層秩序的な優劣関係を保留にするという意味では、デリダの脱構築にとってもっとも重要な視点だったのである。なおこれについては、本稿の最後に再び触れることにしたい。

3. カントのパレルゴンに対するデリダの問い——「欠如」の不在

それではデリダは、パレルゴン概念を用いて、カントのテキストをどのように脱構築したのだろうか。本節では、デリダの読解に即しながらカントとデリダとの関係の詳細に立ち入りたい。実際にデリダは、カントが第三批判のなかで使用した装飾パレルガの実例を三つ列挙した後、すぐさま『宗教論』のなかでもパレルゴン概念が使用されていることを指摘し、その検討へと移行する。

デリダが『宗教論』の中で着目するのは、「一般的注解」の部分である。なぜならこの一般的注解こそ、カントが『宗教論』の中で「付録」パレルガとして位置づけるものだからである。カントは『宗教論』の中で、自らの宗教に関する分析を「哲学的宗教論」と称し、四編に分けて議論を展開していた。『宗教論』の標題が示すように、本書では「分析的な方法によって、たんなる理性がたんなる理性にもとづいて認識しうることを、宗教から取り出すこと³⁶」だけが問題とされていた。それゆえ四編の論文では、「善なる素質をそなえた部分もあり、悪なる素質をそなえた部分もある人間本性と宗教との関係³⁷」を際立たせる仕方で、善の原理と悪の原理との関係が論じられていた。そして「付録」パレルガとしての補足説明、すなわち「一般的注解」がそれぞれの論文の末尾に添えられているのである。

デリダは「一般的注解」が、『宗教論』の一部として属することなく付せられ、それにもかかわらず、『宗教論』にとってまったく外的・非本質的であるわけではないものを規定していることに注目する³⁸。四つの注解のそれぞれには、「(1)恩寵の作用について」、「(2)奇跡について」、「(3)神秘について」、「(4)恩寵の手段について」という標題がついている。

さらにカントは、四つの注解＝付録を、「これらはいわば純粋理性の限界内における宗教の付録で、純粋理性の限界内には属さないが、限界に接している³⁹」と特徴づけている。筆者が考える四つの注解の重要性は、これらが付録として示されることで、〈限界＝境界線〉の問題が暗示されていることである。前節においてパレルゴンの特徴を述べたように、カントが挙げた四つの付録もまた、同様の位置づけが与えられている。すなわち四つの付録は、『宗教論』の一部に属することはないが、『宗教論』にとってまったく外的・非本質的なものというわけでもない。その意味で四つの付録もまた、外側にもあるわけでも内側にあるのでもない領域に属することになる。

ちなみに第一批判ですでに述べられていたように、理性とは、自己批判を通じて「公明正大な吟味」に耐え

たものだけが「尊敬」に値する。そのことは『宗教論』においても同様である。すなわち、批判を通じて純化された理性のみが真なるものとして認められる。デリダは、こうしたカントの立場に関連して、『宗教論』の「一般的注解」の冒頭部に注目する。カントは次のように述べていた。

それどころか、超自然的なものの究めがたい領野に自らの理解を超えた何かが、しかも道徳的無能力を補うのに必然的な何かが、さらにあるとすれば、それがひそかに理性のよき意志に役立つだろうと、(超自然的なものの可能性についての) 反省的信仰と呼べるようなある信仰をもって、理性は期待させるのである。(中略) そもそも、それ自身で(実践的に) 確立しているものに反するさまざまな困難を取り除くことは、そうした困難が超越的な問いに関わるものであれば、副次的営為(付録)でしかないのである⁴⁰。

上記の箇所ではデリダは、「副次的営為(Nebengeschäfte)」という語に着目する。というのも、この語が、Neben「…のそばで、…の傍らで」+Geschäft「業務、仕事、行為」から組成されているからである。語の成り立ちからも理解されるように、この語は〈付帯的な事柄、仕事、間近に控えている活動や操作〉を意味する。ここからデリダは、「副次的営為」としてあてがわれた付録が、「ある余分なものを、本来の分野(ここでは、純粹理性および「宗教論」という分野)にとって外的なものを書き込む⁴¹」ものであると指摘する。しかもデリダは、付録は外的なものでありながら境界そのものに接し、その内側に関わり込んでくるのは、そもそもその内側を欠いているかぎりでのことであると指摘する⁴²。つまりデリダのカント解釈によれば、エルゴンの内側では、自己自身の何かを欠いているはずであり、こうした何らかの「欠如」がすでに内側には含まれている。そしてデリダは、カントの論述に即しながら、理性は「道徳的要求を満足させるうえでの無能力を意識⁴³」するがゆえに、すなわち自己のうちの「無能力」という欠如を意識するがゆえに、恩寵、奇跡、神秘というパレルゴンを必要とするのだと主張する。つまりデリダによれば、エルゴンとしての理性自身が、欠如を意識するがゆえに、補助的な仕事(副次的な営為)を必要とする。端的に言えば、それが四つの付録である。

しかしデリダの考えによると、欠如を埋めるための代補物は危険なものでもある。というのも、これらの四つは、理性にとっての「損失・不利益」を意味するからである。デリダは理性自身の欠如を指摘した後、カントが示した四つの付録をあえて「理性のパレルゴン」と呼び替えながら、カントが挙げる四つの「損失・不利益(Nachteile)」の実例をそれぞれのパレルゴンに呼応させている。カントは、「自らの限界を超えてゆく理性が道を踏み外すこと」の実例として、以下の四つの「損失・不利益」を挙げる。(1)内的経験(恩寵の作用)と称するものでは「狂信」、(2)外的経験(奇跡)では「迷信」、(3)超自然的なもの(神秘)に関する妄想的な知的照明では「照明説、達人妄想」、(4)超自然的なものに向けて働きかける大胆な試み(恩寵の手段)では「魔術」である。これらの実例は、カントが、自らの限界を超えて「理性が道を踏み外すこと」、しかも「道徳的な意図と称して道を踏み外すこと」であると考えたものである⁴⁴。

以上のようなカントが挙げた理性の「損失・不利益」の問題は、筆者の立場から見たとき、非常に重要な問題を孕んでいる。なぜなら上記のように、「道徳的な意図と称して道を踏み外す」ような、狂信や迷信などの問題は、現代社会の暴力の問題と密接に関わっているからである。過激派組織に代表されるテロリズムは、まさに宗教的な道徳を自らに都合の良いように解釈することで、正当性を確保しようとしている。そればかりか、自らの考えにそぐわない者たちを排除し暴力によって傷つけようとしている。デリダは本書の姉妹論考である「エコノミーシス」論文においては、「安全保障」について触れていたのに比して、本書では芸術のテーマに特化し、カントの「宗教論」についても思索を深めることをしなかったのは残念な点である。

さて、デリダは、『宗教論』における四つの付録には、それぞれ損失=欠如が存在することを確認した後、再び第三批判のパレルゴンに目を向ける。そしてカントが挙げた三つの実例(絵画の額縁、彫像が身につける衣服、壮麗な建造物の周囲の柱廊)が「奇妙」であることを指摘する。デリダの主張によると、これまでのカントの論述に即して考えた場合、第三批判で挙げた装飾の実例は、なぜパレルゴンであるのかが判然としない。というのも、デリダにとって、カントが挙げた装飾の実例には、どこに欠如があるのかが明確ではないからである。デリダの見解では、もしもカントが挙げた、額縁や彫像の衣服、そして柱廊などの装飾がパレルゴンで

あるならば、なんらかの欠如があるはずである。

そこでデリダは、以下の点でカントが挙げた事例は、カント自身が述べた^{パレルゴン}装飾の説明および本来の意味でのパレルゴンの意味に合致しないことを指摘する。第一に、カントが装飾を説明するさい、「対象の全表象（représentation/Vorstellung）のうちに要素として内的に属するのではなく、たんに外的に添加物として」属するようなものであると述べていたこと。デリダは、カントがパレルゴンを説明するにあたって、「表象（représentation/Vorstellung）」に外的に添加されたものと述べているにもかかわらず、カント自身の事例は必ずしもそうでないことを指摘する。たとえば壮麗な建築物そのものは、「何物をも代現しないような（ne représente rien）」作品であるし、しかもその作品（建築物）そのものが、すでに大地という「自然に追加された」ものであることが挙げられる。

第二に、デリダの解釈では、パレルゴンが作品にとって必要不可欠なものであるならば、それらなしには「作品（ergon）」が完成しないという意味で、エルゴンの内部には何らかの「欠如」が存在していることになる。それゆえ衣服や柱がパレルゴンであるのは、「エルゴンの内部にある欠如にそれらを釘付けにしている内的な構造的絆⁴⁵」があるはずである。しかし実際には、彫像の身体の表象に何が欠けているのかは不明確なため、デリダの観点からすると、衣服が何らかの欠如を補っていると言えるのか定かではない。

それゆえデリダの立場からは、カントがパレルゴンと呼んでいるところの「本質的でも付随的でもなく、固有でも非固有でもないくだんのもの、たとえば額縁が、何であるのか⁴⁶」は、理解できなかった。むしろデリダにとって問題なのは、そもそも或る作品において、何が本質的であり、何が付随的であるのか、その内部的境界はどこなのか、外部的境界はどこなのかということであり、その点に関してカントの論述は明らかでないように見えた⁴⁷。こうした問題を総じて筆者の見解を述べるならば、デリダにとって重要なのは、本質的なものと付随的なもの、内部的なものとは外部的なものとを明確に〈境界画定〉することは可能なのかということである。つまりデリダにとっては、〈境界画定〉の問題にこそ力点があったと言うべきである⁴⁸。

4. 類比理論と人工補綴としてのパレルゴン——『判断力批判』における枠への嵌め込み

デリダは、カントが二つの著作のなかで用いた具体的なパレルゴン概念を検討した後、「額縁＝枠」という語あるいは概念に関連づけながら、「美しいものの分析論」全体の理論的な「枠」構造に注目する。それによってデリダは、具体的な事例の検討から、「美しいものの分析論」という第三批判の前半部を構成する、より広い視点の分析へと移行する。このことはデリダの次のような考えに基づいている。すなわち、「美しいものの分析論」で展開されるカントの理論は、暴力的な「枠への嵌め込み」によって成立している。そのさいの問題点は、カントが美への拠り所としている「構想力がおそらく悟性と結びついているであろう⁴⁹」とする考えである。デリダから見たとき、悟性との関連が「美しいものの分析論」全体の「枠」を提供している。それでは、デリダが指摘する「暴力的な枠への嵌め込み」とは何を意味するのだろうか。本章ではこの問題を検討したい。

まずわれわれが目指したいのは、デリダが用いた「類比」の論理と「人工補綴」という表現である。デリダによれば、第三批判における「類比」の論理は、不可避免的にパレルゴンを必要とし、「人工補綴」としての役割を負っていた。もちろん、カントの著作を論じるさいに、「類比」を問題化することは珍しいことではない。しかし、そこに「人工補綴」という表現が介入してくるところに、デリダ独特の解釈がある。またデリダは、枠を形作り、額縁が形作る模範的事例を少し突っ込んで研究してみると、「歩行器に乗ったようには上手く進行していない」ことが直ちに明るみに出てくると述べている。後述するように、この「歩行器」とは、カントが『純粹理性批判』（以下、第一批判と略記）のなかで事例を「判断力の歩行器⁵⁰」と呼んでいたところから援用されている。デリダはあえてカントの言葉を借用することで何を意図していたのだろうか。

実はデリダは、『絵画における真理』のパレルゴンの節に入る直前で、第一批判と『実践理性批判』（以下、第二批判と略記）との間に生じた大きな〈深淵（Kluft）〉について言及していた。〈深淵〉とは、カントが「自然諸概念の領域」（第一批判）と「自由概念の領域」（第二批判）など、さまざまな概念、領域、働きなどを厳密に区分しようと試みてきた結果生じたものであった⁵¹。カントはこの事態を鑑み、二つの間の〈深淵〉を補うため、第三批判という架け橋を構築しようと試みたことは周知のとおりである。ところがデリダは、この橋

が「^{アナロジー}類 比 への 依 拠」そして「^{アナロジー}類 比 概 念 と その 効 果」という、きわめて危うい橋であることに注意を喚起している。そこでまず、デリダの意図を探る準備として、第三批判の背景および概略を確認しておきたい。そうすることで、カントとデリダが各々パレルゴン概念をどのように理解していたかを確認できるだろう。

周知のように第三批判とは、第一批判で考察された認識能力としての「悟性」と、第二批判で考察された欲求能力としての「理性」を媒介する「判断力」を基礎づけるために執筆された⁵²。このときの判断力は、反省的判断力と呼ばれ、快・不快の感情の働きと密接に関わっている。カントは、第一批判では自然の世界（理論理性）を基礎づけ、第二批判では道徳の世界（実践理性）を基礎づけたが、物の世界と精神の世界を統一するためには何らかの媒介項が必要になると考えた。つまり、理論哲学と実践哲学を統一するためには、媒介項となる第三の書が必要になると考えた。その媒介項として考えられたのが第三批判である。したがって第三批判は、両者を体系的に統一しながらも両者を媒介するという大きな課題を担っていた。

ところがデリダによれば、こうしたカントの作業は、「実践的でも理論的でもないような場所 (lieu)、あるいは実践的でもあると同時に理論的でもあるような場所⁵³」への突入を意味する。そしてデリダは、カントの試みに対して、カントが同時に二つの矛盾したことを言おうとしているように見えると指摘する。なぜならデリダから見たとき、カントは、二つの部門が切り離し可能なものとして分離していると述べる一方で、二つの部門を判断力によって連結し全体を再び繋ぎ合わせようとしているからである。もちろんデリダの見方は、あくまで三批判書を同じ基準でみたときの見解である。つまり、カントが第一批判を執筆していたときには、第三批判については一切の考慮もなかったことやそれぞれの批判書が書かれた経緯については括弧に入れられている。そのことは、デリダは別のところで敢えて「順序の問題」について触れながら、「造形芸術と称せられている空間的芸術の一対象は、必ずしも、何らかの読解順序を必須のものとして要求しはしない」、「けれども、一冊の書物の場合はどうなのか。しかもそれが哲学書である場合には」と言及していることから明らかである⁵⁴。そして、カントのように哲学書を「建築物」にたとえながら、「一つの建築物に接近するのに、人は必ずしもその製作の順序に従って、土台から始めて棟に至らなければならないわけではない」とも述べているのである。筆者の見解では、デリダは「順序の問題」をあえて無視する仕方でもカントの著作を読み進めており、それを一つの戦略としている。

さて、続いてデリダが注目するのは、趣味判断が語られる文脈である⁵⁵。その文脈とは、カントが「美しいものの分析論」の冒頭で、趣味とは「美しいものを判定する能力である」と定義した後、趣味の諸判断の分析を「判断することの〔四とおりの〕論理的諸機能を手引きとして探求した」と明示している箇所である⁵⁶。なぜデリダがそこに注目するのかといえば、カントが第一批判で提示した「純粹悟性概念」というアприオリな枠組みとしてのカテゴリー（量、質、関係、様相）を趣味判断の分析のさいに「手引き」にしているからである。

デリダの見解によれば、カントの論述が問題なのは、趣味判断の分析に対して、論理的機能を「手引き」として用いたことである。なぜなら、カント自身が強調していたように、趣味判断は決して認識判断ではないからである。つまり趣味判断は、概念に基づく判断ではなく、論理的判断ではないことが何よりも重要であった。そして美的判断力は、概念に基づかない無関心な満足でなければならなかった。

しかし、デリダが指摘するように、カントは「美しいものの分析論」の冒頭で、純粹悟性概念（カテゴリー）を原理として用いることを宣言している。つまり、第一批判の「概念の分析論」で提示したカテゴリーを、概念に基づかない満足である美的判断力の分析論に用いることを宣告していた。もちろんカントは、その根拠として、趣味判断にも「悟性に対するある関係が依然として含まれている」からと述べている。しかしデリダは、カントが述べた根拠の脆弱性を看過しなかった。

デリダによると、カントは、「趣味判断は、厳密には決して論理的判断ではないにもかかわらず、それが質的普遍性を有するがゆえに、後者に相似している [ressemble] ⁵⁷」という理由を提示していた。つまりデリダは、カントの論理の根拠が「相似関係」に求められていることを見過さなかった。たしかにカントが挙げる根拠を正確に見れば、「趣味判断のうちには悟性に対するある関係が依然として含まれているから⁵⁸」というものである。しかしデリダは狡猾にも、「ある関係」というカントの記述を、相似として解釈している。その一つの理由は、筆者の解釈では、デリダは、第三批判で展開される議論のコンスティテュション（憲法、構成）を「類比

(analogy)」であると読んでいるからである。つまり、第三批判という建築物を成り立たせ、ある種の法として機能させているものが、「類比」であると読んでいる。もちろんカントは類比と相似を明確に区別しているが、デリダはカントがあえて言葉を与えず、そして「類比」とも記述しなかった「ある関係」という表現を、カントの論述から「相似」として読むことで、カントの議論の不具合を指摘しようとしている。

周知のとおり「類比」とは、本来はまったく別のものを機能の面から関連させることを意味している。まったくの別ものを関連させることは、ある種の人工的な技術操作でもある。そして、実際には正当な根拠がないにもかかわらず、認識拡張の原理を利用した類比の操作を使用することは、ある種の無理強い (le forçage) を意味する⁵⁹。そうであるならば、S・ワトソンが指摘するように、カントの「あたかも～であるかのように (als ob)」[という表現]は、次のような「フィクション (虚構)」を提供することであったと解釈することも可能である。すなわち、「そのフィクションによって、超越論的な幻想=錯覚 (transcendental illusion) が、妥当な仕方に変変わらず有効のままでありうる⁶⁰」ようなフィクションである。

いずれにせよ、類比の論理がもつ特殊な作用が「概念に基づかないもの⁶¹」と「概念に基づくもの」とを、「概念に基づかない普遍性」と「概念に基づく普遍性」とを寄せ集めて [rassemble] ⁶²、概念の力によって類比を正当化していたことは見逃されるべきではない。デリダは、そうした類比が、一つの「象徴 (symbole)」を意味し、第一批判と第二批判との間に架けられた橋もまた、象徴であると指摘している⁶³。

以上のことから、デリダは、カントが論理的判断の分析論を美感的判断力の分析論へ「適用」したことは、「論理的な枠を力づくで」美感的判断力の分析論へ持ち込む作業であると考えた⁶⁴。そしてカントの理論的な枠組みが、「それ自体は確実でも本質的でもないにもかかわらず、この言説全体の枠を提供している」という意味で、暴力的な「枠への嵌め込み」と主張するのである。

ここまでのデリダの思索で重要なのは、デリダが装飾パレルガの実例としての額縁に注目しながら、額縁がもつ「枠づけ」という働きにも注目していたことである。それでは「美しいものの分析論」は、暴力的に枠づけられながらも、自然に収まることができたのだろうか。カントが「美感的判断ではこの判断があらゆるひとにも前提されうるという点で、なお論理的判断と類似性をもつから⁶⁵」という理由によって、美感的判断と論理的判断の普遍性について語っていたことを思い出そう⁶⁶。類似性について提示しているものは、実例であった。「美しいものの分析論」においては、実例が範例としての枠を形作り、超越論的分析論の枠を適用しながら美感的判断力の分析論を形作っている。しかしデリダは、この実例によって形作られた枠は、「歩行器」を使ったようには上手く進行していないと指摘する⁶⁷。デリダの述べる「歩行器」とは、カントが第一批判の「超越論的分析論」のなかで、「もろもろの実例は判断力の歩行器 (Gängelwagen) であり、判断力という天性 (Mutterwitz) を欠いている人はそれなしではすまずことはできないもの⁶⁸」であると語っていたところからきている⁶⁹。カントによれば、実例は、判断力を適切に機能させるための補助的な役割を担っている。

とはいえ、歩行器は「天性」である判断力に取って代わることはできない。なぜならカント自身が「判断力の欠如」のような「欠陥はけっして除去されえない⁷⁰」からと述べたように、歩行器はあくまで進行の手引きをするための車 (Gängelwagen) にすぎないからである。それゆえデリダから見たとき、歩行器としての実例は、「欠陥」にとって必要不可欠ではあるが、結局のところ「何ものにも取って代わらない補綴⁷¹」でしかなかった。つまり、欠陥が修復されることはない。

筆者の解釈では、デリダは、修復不可能な欠陥の根本的な原因が、カントの暴力的な枠への嵌め込みにあることを暴露した。そして欠陥は、「歩行器という」人工的な補綴=実例によって補強されるほかないことを厳しくも指摘したのである⁷²。

それでは、デリダはなぜカントの論述を転倒させる議論を展開するにあたり、パレルゴンというタイトルを付けたのだろうか。デリダはパレルゴン論文の冒頭で、いみじくも「標題とは何であろう。そしてもし、パレルゴンがタイトルであったなら⁷³」と述べている。言うまでもなく、タイトルとは作品の名であり、作品の主張や主旨を一言で言い表した代理=表象物である。デリダは、パレルゴンという語が、作品にとって副次的なものであるという意味をもつことを強調しながら、それを作品のタイトルにした。つまり本来であれば、署名や枠などと同じように、タイトルが作品を作品として成り立たせるものとして機能するはずであるにもかかわらず、デリダはそれを逆手にとって「作品」に「作品の副次的なもの」という名をつけたのである。以上のこ

とから筆者は、デリダが、タイトルの特権を利用し、芸術作品の〈制度〉をも疑問に付したと考えている。

5. 芸術作品の〈制度〉化と〈境界画定〉

デリダがパレルゴンという語にこだわり続けたのは、まさに二項対立的な形而上学的な思考や、〈制度〉に伴う固定された思考のパターン、そして構造的な価値序列を解体するためであった。なぜならデリダは、〈制度〉が「われわれの解釈の構造そのもの⁷⁴」であると考えているからにほかならない。したがってデリダは、パレルゴン概念に着目することで、人が「芸術（という語）が一つの意味をもつという考えに身を任せてしまう⁷⁵」ことを踏みとどまらせようとした。しかもデリダは、われわれが「芸術」ということで何を言おうとしているのかを問い直すことによって、歴史の中において突然生じた「解釈の制度」から芸術を解放することを目指していたのである。

というのも、デリダの脱構築とは、「われわれの実践 (pratique)、言語運用能力 (compétences)、行為遂行 (performances) を構成しかつ規制している政治・制度的な諸構造に関して働く態度決定⁷⁶」であるからである。それゆえデリダは、脱構築はこうした制度的な問題圏から切り離されてはならないと考えている。とりわけデリダが、伝統的な哲学的な大問題の一つである「美」をめぐる問いを、芸術作品の「周辺部」から分析したのも、「言語」と「制度」の問題が関わっているからにほかならない。デリダは、「芸術とは何か」、「芸術作品の根源とは何かであるか」、「芸術の意味とは何か」という芸術をめぐる一連の問いは、それらがすでに具体的な芸術作品、たとえば絵画や彫刻はもとより、あらゆる視覚芸術作品のすべてを言語空間へ変換してしまう問いであると考えた。つまり、「芸術とは何か」という「問いの形式」のなかであらゆる芸術作品が把握され、様々な概念的対立が言語形式のなかで作動している。そのためひとたび、われわれが「芸術とは何か」「その本質とは何か」という問いを立てるや否や、その「問いの形式がすでにそこで答えをなしている」ことになる⁷⁷。つまり、答えは問いの形式からもはや逃れられないのである。

それゆえデリダによれば、芸術をめぐる問いや芸術作品に関する問いと、それらに対する応答は、すべて言語の形式によってのみ可能であるに過ぎない。しかも、〈芸術とは何か〉や〈芸術作品の根源とは何か〉という芸術の本質を問う問いもまた、それらの問いの形式を成り立たせているロゴスという言語の〈制度〉に支配されていることになる。したがって芸術においては、如何なる問いが提起されようとも、その答えもまた言語の〈制度〉の内部でなされるしかない。端的にいえば、芸術は、問いの内に答えが含まれているという形而上学的な〈円環的な問いの構造〉のなかから逃れられず、究極的には、問いの形式を支える言語の〈制度〉の内部で〈言語的に語られる〉しかない。その意味で、芸術は言語の〈制度〉という円環の中に閉じ込められている。こうした事態を、D. オルコウスキーは、J. L. オースティンによる古典的な言語行為論を引き合に出して、「言語のエコノミー (the economy of language)」と呼んでいる⁷⁸。

オルコウスキーの「言語のエコノミー」という理解に基づいてみれば、セザンヌの「私は絵画における真理をあなたに負っている。そして私はそれをあなたに言うことになるだろう (JE VOUS DOIS LA VÉRITÉ EN PEINTURE, ET JE VOUS LA DIRAI)」という言葉の意味が見えて来る。というのも、オルコウスキーは、「私たちは、セザンヌが何かを言おうとするのを知っているのか。そして、もしそうならば、それは理解されうるのか」「真理とはセザンヌが約束するように絵画のなかに表現されうるのか」と問うているからである。続けて彼女は、次のように言っている。

言語のエコノミーが意味するのは、デリダにとって、言語のエコノミーが古典的な言語行為論の形式化によって枠づけられる (frame) 一方で、これらの形式化 (あるいはどんな形式的体系であれ—例えば、カントのそれであれ) が、戯れ (=賭 play) と運 (chance) によって、代補的な約束の無限の連鎖 (the infinite chain of supplementary promises) によって、そして決定不可能性 (undecidability) によって枠づけられることから逃れることはできないということである⁷⁹。

オルコウスキーによると、セザンヌが述べた「絵画における真理」が、「約束」という言語行為論的な言語の

形式化に従わざるを得ないなら、それがたとえ「絵画における《en peinture》」真理だとしても、言語のエコノミーに回収されざるを得ないことになる。確かにデリダは、『絵画における真理』の序文に当たる「パス=パルトゥー」の中で、「問題という資格=タイトル (des titres de problèmes) において」と断りつつ言語行為論に触れながら、セザンヌの言葉が「事実確認的 (述定的) (constatif)」ではなく、「行為遂行的 (performatif)」であることに触れていた⁸⁰。

しかし注意しなければならないのは、デリダが言語行為論に即して議論を進めるのは、「問題という資格=タイトルにおいて」であって、セザンヌの言葉を言語行為論的な意味で「約束」として捉えるわけではないということである。もちろんわれわれは、言語行為論に即して、セザンヌが「私はそれをあなたに言うことになるだろう」と語る [=書く] ことで、セザンヌが語る言葉に「約束」という言語行為を見いだすことはできる。

しかしデリダも言うように、セザンヌは実際に、友人に対して何か「絵画における真理」なるものを語ったわけではないし、約束という行為遂行的発言を遂行したわけではない。「その遂行 (performance) は、文字どおりには、述定的意味 (sens constatif) において述べ (dire) ることを約束してはいないし、何事かを「為す (faire)」ことはなおのこと約束していない⁸¹」。それでもデリダは、セザンヌの発言は、何かを為す (faire) 可能性を開示したと考える。それはデリダが「行為遂行的代補性 (la supplémentarité performative) と呼ぶ別の可能性である。端的に言えば、ここでデリダが考えているのは、セザンヌの「約束」とは別の約束であり、その約束を成り立たせている「ある種の暗黙の〔慣習的な〕枠付け (un certain encadrement conventionnel)」という可能性である。デリダは次のように述べている。

行為遂行的代補性 (la supplémentarité performative) は、(中略)、無限に開かれている。ある種の暗黙の枠付けが、言い換えればある行為遂行的虚構 (約束事・申合せ : fiction performative) を標記 (marqué) された文脈が、それに対して、その可能性を保証するならば、記述的もしくは「述定的」参照関係なしで、約束は出来る (la promesse fait événement) (それは言述しつつ「為す〔履行する〕」)⁸²。

少し詳しく見てみよう。例えば、われわれが何かを約束するとき、われわれが誰かとの間に〈約束〉という言語遂行的発言を行うことによって、約束の内容が、我々の意図に照らして理解され、話者と約束の相手を約束する。

しかしデリダ的な脱構築から見たとき、そもそも何らかの「約束」が成り立つためには、約束する当事者の間に、〈約束は守られなければならない〉とか、〈約束の内容は嘘であってはならない〉というような「約束」をめぐる暗黙の了解 (申合せ) が存在しているはずである。そうでなければ、約束という言語行為は、端的に嘘になってしまい、約束という行為は成り立たない。それゆえ、われわれが約束などの行為遂行的発言を行うさいに、われわれはつねにすでに、約束を成り立たせている文脈、デリダの言葉で言えば「ある種の暗黙の枠付け」が存在しているはずである。

つまりデリダが述べているのは、約束という行為遂行的発言には直接的には含まれていないが、約束という言語遂行的発言に伴いつつも、それを「代補的 (supplémentaire)」に補完する「暗黙の枠付け」や、それ以外のさまざまな「代補的な約束の無限の連鎖 (the infinite chain of supplementary promises)」が無限に開かれているということにほかならない。しかし注意しなければならないのは、「言語遂行的代補性」として無限に広がる可能性は、可能性として話者にとっても相手にとってもある種の虚構性を免れないということである。それゆえデリダは、「ある種の暗黙の枠付け」について、「ある行為遂行的虚構〔約束事・申合せ fiction〕を標記された文脈」と言い換えているのである。このことにわれわれは注意しなければならない。

そして何よりも重要なのは、約束という行為遂行的発言が生ずるときに、つねにすでに代補的な無限の連鎖の中で、約束という出来事が生起してしまうということである。そして、それがいかなる約束であるのか、それがどんな意味をもつ約束なのかは、一種の「賭け」のようなものであり、「決定不可能性 (undecidability) によって枠づけられる」。だからこそデリダは、セザンヌの「約束」が、実際に言語的に遂行される必要があるかどうか疑問視しているのであり、「何も述べもせず、記述もしないある「描く (peindre)」こと」も可能だと考えているのである。

デリダがセザンヌの言葉を引き合いに出しながら問題化しているのは、言語行為理論の理論家たちが、言語行為に何らかの意図や、真実や価値を結びつけ、その意図や真理から言説を分析するということである。デリダが脱構築において目論んでいたのは、こうした言語行為論に見られる「言語の制度」を問題化することであった。そしてデリダが、あえてセザンヌが友人に向けて発した言葉である「絵画における真理」をめぐるテーマを取り上げたのも、実は芸術に関する問題も、言語的な問いの形式に則って問おうとした途端に、「言語の制度」に巻き込まれていることを暴露するためであったといつてよい。

以上のような背景から、デリダは「絵画における真理」という言葉を本書のタイトルにすることで、そもそも絵画の内に「真理」があるのか、しかもそれを言語的に表現することは可能なか否かを問題化した。そしてそれをきっかけとして、タイトルと芸術作品のあいだにある言語をめぐる〈不可視の制度〉を顕在化させたと考えられる。さらにそこから、デリダは芸術作品をめぐる〈言語という制度〉の問題を問い直そうとしたと言っても過言ではない。いみじくもデリダは、芸術作品に付された「タイトル」の「特権」について、「タイトル自身は沈黙したまま、多くの語るべきことを秘めていると私たちに信じ込ませる点にある⁸³」と述べていた。なぜならタイトルとは、芸術作品であれ何であれ、あるものに適用されると、タイトルが付されたその対象は、その対象を見るものにとって、何か「多くの語るべきこと」が秘められているように見えるからであり、もはや何の変哲もないものではなくなるからである。そして「タイトル」が付されたあるものとして同定された作品は、「自らが存在し承認されると言う権利を行使すること——正当化や正統化——が可能となる⁸⁴」のである。

デリダによると、このような特権は、つねに習慣によって保証されている。それゆえデリダは、タイトルと作品とのあいだにある関係に着目することで、ある種の〈制度〉を見出した。しかも彼は、その〈制度〉を利用することで、芸術作品が前提とするある種の〈制度〉を暴露したのである。以上のことから、デリダは、セザンヌが手紙のなかで触れた「絵画における「真理」」、言い換えれば、芸術作品における「真理」の不確かさを露にすると同時に、言語的な問いの形式から逃れられない営み＝作品を実践したと言えるだろう。

おわりにかえて——『絵画における真理』におけるポリティクス

以上、デリダの解釈に即しながら、第三批判と『宗教論』のそれぞれのなかで使用されたパレルゴン概念を検討し、デリダがセザンヌの言葉として引用した「絵画における真理」をめぐる問題を考察してきた。以上のことを通じて本稿では、以下の三点が明らかになった。第一に、第三批判「美しいものの分析論」で挙げられた三つの装飾パレルゴンの実例から、パレルゴンが作品（エルゴン）にとって必要不可欠なものであり、たんなる余剰の外在性ではないこと。また、『宗教論』の四編それぞれに付された「一般的注解」＝付録に注目することで、パレルゴンはエルゴン自身に何らかの欠如があるために要請されることが確認された。しかしその場合、デリダから見たとき、第三批判のなかで実例に用いられた装飾パレルゴンは、カント自身のパレルゴン概念と合致しないことが明らかになった。

第二に、パレルゴンの構造とは、内部と外部が決して分離され得ないだけでなく、境界線の外部が内部に働きかける「枠づけ（frame）」の（不可能性の）論理であったこと。そしてパレルゴンの構造＝枠づけの論理こそ、内部や外部を決定することを（不）可能にする「決定（不）可能性（un)decidability）」問題でもあることが明らかになった⁸⁵。

第三に、セザンヌの「私はあなたにそれを言うだろう」という約束をめぐる「絵画における真理」の問題は、芸術と言語の〈制度〉を顕在化させた。デリダは、言語行為論を脱構築的に媒介させることで、約束という遂行的発言に隠された「暗黙の枠付け」に着目し、「絵画における真理」を問うことによって、言語という〈制度〉が密接に関わっていることを明らかにした。確かに、セザンヌの言葉は、一見すると言語行為論の分析にふさわしい「約束」を語っているように見える。しかしデリダが明らかにしたように、セザンヌの約束を言語遂行的発言として捉えるのでは十分でなく、その行為遂行的発言によって開示される「暗黙の枠付け」によって制約されていることが問題にされなければならない。しかも筆者の見解では、パレルゴン構造から導き出された「芸術とはなにか」という問いに対し、言語の〈制度〉が不可避的に関与していることが重要である。デリダは、歴史的に伝統的に問われてきた芸術をめぐる問題が、実際には言語に拘束された問いであり、閉じた円環

のなかで問われるしかない問いであることを暴露した。

以上のことからあらためてオルテガやジンメル額の縁論を捉え直してみると、両者が捉えていた額の縁の役割が、まさにデリダが問題化して脱構築しようとした〈境界画定〉の線〔=枠／額の縁〕の問題に直結しており、その背後にある〈制度〉の問題であったことが理解できる。つまりオルテガは、芸術空間と日常空間を断絶する「中立物」として額の縁を捉えている。また、ジンメルは芸術空間と日常空間を結合する「媒介物」として額の縁を捉えていた。それらの理解は、まさに明確な〈境界画定〉をするための線=特徴に着目した理解にほかならない。それゆえ、両者の芸術論における額の縁の理論は、芸術における〈制度〉を先鋭化し、額の縁という〈境界画定〉の当事者に明確な役割を定義づけようとした理論であると考えられる。その意味で両者は、二項対立的な区別を鮮明にするための理論を展開していたと言えるだろう⁸⁶。そして、オルテガもジンメルも、デリダの目から見たとき、広い意味での芸術という〈制度〉の中で思考しており、形而上学的思考から脱していないと言わざるを得ない。

それに対して、筆者の考えによれば、デリダがあえて「額の縁=枠 (cadre)」を執拗に取り上げながらも、曖昧にした〈境界〉の問題は、カントの趣味の問題に関わることで、さまざまなポリティカル〔=政治的〕な問題を哲学的・形而上学的思考に齎した⁸⁷。なぜなら趣味判断は、ある対象に主観的な判断を下すことによって、排除を生み出す可能性をも秘めているからである。デリダは、『絵画における真理』に取り組んでいた当時、相前後して、同じ問題系に属するもうひとつのパレルゴン論を執筆していた。それは、カントの第三批判「美しいものの分析論」に関する「エコノミーシス」論考である。デリダは「エコノミーシス」論考の冒頭で「パレルゴン」という語を使いながら次のように述べている。

私たちは、ある哲学的特性を厳密な基準をもって確定することはできないし、一つの総体を、あるいは一つの体系の本来性=固有性をなんらかの枠組みをもって限界づけることもできない。そのような境界画定の企て自身が、すでにある一つの全体に帰属しているのであり、そういう全体はなお思考すべきままにとどまっているのだ。そして（ある一つの全体への）帰属というこの概念は、パレルゴン構造によって変形され、さらには解体されることになるのである⁸⁸。

デリダは、〈境界画定〉の問題を提起しながら、なんらかの境界も結局は一つの全体によって包含され、一つの体系のうちに帰属していることを指摘する。しかもデリダの指摘で重要なのは、境界を含む全体が「思考すべきままに止まっている」ということである。〈境界画定〉を実行するさいに、すでに前提されている全体こそ、デリダがパレルゴン構造によって「変形」させ、「解体」させたいと考えた〈制度〉そのものであるといつてよい。

そもそもデリダの『絵画における真理』における脱構築の実践とは、芸術作品をめぐる〈境界画定〉の問題、具体的に言えば、作品（エルゴン）と付録（パレルゴン）の間に境界線を引くことの不可能性を問題化することを通じて、芸術が帰属する「全体」としての〈制度〉を明るみに出し、それを脱構築することにあつた。筆者の見解では、『絵画における真理』のなかでの「芸術」概念を取り上げて、執拗に論じていたのは、一般的に、われわれは、芸術を思考するために一つの対立の系（芸術の意味／芸術の形式、芸術の内部／芸術の外部、芸術に含まれるもの／芸術が含むもの、所記／能記、表象されるもの／表象するもの、等々）を無根拠に権威づけてしまうことによって、芸術という〈制度〉を問題視することなく、あたかも芸術作品が最初から存在するかのように論じ、且つ、芸術を解釈してしまうということである。

それゆえ、デリダが目指したのは、芸術と芸術でないものとの間にどのような〈境界画定〉がなされており、芸術とそうでないものとの間に引かれる境界、言い換えれば、芸術の内部と外部とを分かち「境界=限界」が帰属する「全体」としての〈制度〉を明るみに出すということである。デリダは、芸術の内部と外部を分かち〈境界画定〉が、階層的分類を生じさせ、必然的に価値序列を生み出してしまうことを「パレルゴン」という概念を用いて指摘したのである。

¹ Jacques Derrida, *La vérité en peinture, champs essais*, 1978. (以下、VPと略記) (『絵画における真理 上』高橋允昭・安部宏慈訳、法政大学出版局、1997年)。なお、筆者は、デリダのテキストについて *champs essais* 版を用い、日本語訳については、訳者と解釈が異なる場合は、適宜訳し換えた。ちなみに同書は、序論に相当する「パス=パルトゥー」の他に、「パ

レルゴン」「+R」「カルトウーシュ」「返却」という四つの論考によって構成されている。管見に触れた限りでは、デリダ研究の中で『絵画における真理』全体を論じた研究論文は数少ない。そのなかでも上利博規『『絵画における真理』をめぐるデリダの言説』（2004）は完結していないものの、テキスト全体を網羅的に論じているという点で、無視できない先行研究である。また、「パレルゴン」の章は、次の四つの節からなっており、それぞれ、I「レム」、II「パレルゴン」、III「純粋な切断の（なしに）」、IV「巨大なるもの」と名づけられ、デリダ独特の「趣味判断批判」解釈と、その脱構築が展開されている。

² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Kant's gesammelte Schriften*. Band V, 1790. (『カント全集 8 判断力批判』牧野英二訳、岩波書店、1999年) 以下、『判断力批判』からの引用は、*KdU*と略する。

³ Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Cornell University Press, 1985, p.193. (邦訳、p.67.)

⁴ この語には、他にも「印づける、～を画する、特徴づける、書き込む、痕跡を残す」などの意味があり、多義的な言葉である。また後述するように、デリダが本書で注目している「線」(trait) という語も、「特徴」という意味がある。デリダはこれらの語を文脈に応じて多義的に用いている。そのため、本論文でも文脈に応じて訳し分けている。

⁵ *VP*, p. 81. (邦訳、p. 113)

⁶ Cf. *Le Parergon*, in *Digraphe 2 et 3*. (Jacques Derrida, “Economimesis,” in *Mimesis des articulations*, Aubier – Flammarion, 1975, p.58.) 『エコノミメーシス』の日本語版訳者・湯浅博雄によれば、1974年4月発行の *Digraphe* 誌第2号には、「Le Parergon」(pp.21-57) が、同年8月発行の同誌第3号には「Le sans de la coupure pure (Le Parergon II)」(pp.5-31) が、それぞれ発表されている(『エコノミメーシス』湯浅博雄、小森謙一郎訳、法政大学出版局、2006年、p.6参照)。後日、これらは、『絵画における真理』に「Parergon」(「パレルゴン」)の第2章および第3章として収録された。

⁷ 大庭によれば、この場合制度には、「恣意的必然性」「周知性」「暗黙性」「加罰性」などの特色がある。したがって制度は、規範的に一般化された予期のもとでの相互行為の連鎖とは別に、それらの容器・枠組みとして存在するのではない。制度とは、規範的に一般化された予期と、そのものでの選択的行為連鎖との、相互触媒的な再生産過程の総体に他ならない。制度と個々の行為は、制度が行為を産出し、行為が制度を構成するという、全体として自己組織的・自己産出的な過程の2つのアスペクトである(大庭健「制度」『哲学・思想事典』岩波書店、1998年、p.919)。

⁸ デリダ「他者の言語」『他者の言語』高橋允昭編訳、法政大学出版局、1989年、p.287。

⁹ John D. Caputo ed., *Deconstruction in a Nutshell*, Fordham University Press, 1997, p.62. (『デリダとの対話』高橋透他訳、法政大学出版局、2004年、p.90。(強調・筆者))

¹⁰ Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, in: *Kant's Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band VI. 1914. (『カント全集 10 たんなる理性の限界内の宗教』北岡武司、岩波書店、2000年。) 以下、『宗教論』からの引用は、*RdG*と略する。

¹¹ ホセ・オルテガ・イ・ガセット「額縁」『現代の課題』池島重信訳、法政大学出版局、1968年、p.205。

¹² オルテガ、同書、p.209。

¹³ 『ジンメル著作集 10』白水社、1975年、pp.74-75。

¹⁴ ジンメル、同書、p.83。

¹⁵ オルテガ、同書、p.209。

¹⁶ *KdU*, S.226. (邦訳、p.86)

¹⁷ ジンメル、同書、p.79。

¹⁸ ちなみに「パレルゴン (para + ergon)」の語源について触れておこならば、「para-」という接頭辞は、二つの語源を持っている。一つは、ギリシア語 para で、意味としては「近くに、傍らの」という意味を持つが、もう一つは、ラテン語 parare (準備する、遮る) という言葉を語源に持つ。デリダは、おそらく二つの語源をうまく利用しながら、自らの思考に取り入れたと考えられる。例えば、2003年に刊行された『境域』(*Parages*, Galilée)において、デリダは「parages」というタイトルに触れながら、「出来事の縁にとどまる接近と遠ざかりの二重の運動」すなわち決定不可能性の問題について語っている。これは、ラテン語源の parare の意味に、ギリシア語源の「縁」という含意を持たせようとしていると考えられる。しかも、同書所収の「パ」(pas) という論文の中では、ブランショについて語りながら「これらの物語を読み解く学問あるいは理論が構成される、または名を持つにいたるとすれば、私はそれを分析ではなく、パラリーズ (paralyse) と名づけるだろう」といいながら、「para」という接頭辞がもつ含意を利用しながら語っている。ちなみに同書訳者若森栄樹の注によれば、「parage (パラージュ)」は、スペイン語の parar (停止する) を経由してラテン語の parare から来ている。(若森栄樹訳『境域』書肆心水、2010年、p.473。)

¹⁹ デリダ『他者の言語』法政大学出版局、1989年、p.313参照。

²⁰ *VP*, p.6. (邦訳、p.4)。デリダが引用するセザンヌの原文は、全て大文字で書かれている。

²¹ デリダは、セザンヌがベルナルに宛てた手紙の中に書き記した「私はそれをあなたに言うことになるだろう」という言葉を「約束」として解釈することで、言語行為 (speech act) の問題圏に接合させようとする。その意味で、デリダは、J・L・オースティンに始まる「言語行為論」を視野に入れて、「絵画における真理」の考察を行っている。この時期のデリダは、のちに J・サルとの間で論争となったオースティン批判「署名・出来事・コンテクスト」(1972) を念頭に置いていると言つてよい。Cf. Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte, » in : *Marge de la philosophie*, Minuit, 1972.

²² “絵画における真理とは何を意味するのか?”という問うとき、すでにその問いは言語的意味の問いに囚われているために、正確に言えば、「絵画における (絵画についての)」「問い」ではない。しかし、「絵画における真理」とは何なのか?と問う以上、言語的な「問いの形式」を回避することはできない。これについては、第3節で詳述する。またデリダは、「絵画における」という固有言語には、「絵画の領域において」、「絵画に関して」、「絵画に関する真理」「絵画的芸術と呼ばれる芸術についての真実なるもの」の四つが考えられると言う。

²³ *VP*, 15. (邦訳、p.19)

²⁴ 実は、デリダは、カントが用いているパレルゴンの実例をすべて扱っているわけではないことに注意したい。管見に触れたかぎりでは、カントは『人倫の形而上学』第二部「徳論の形而上学的定礎」のなかでもパレルゴンという語を使用していた。具体的には、I「倫理学的原理論」の「結び」の節で、「社交性の徳」について書かれた「補遺」のなかにも、パレルゴンという言葉が存在しているのである。この補遺の中でカントは、社交において「快適性、協調性、および相互の愛や尊敬

を開発」することによって、「徳に優美さを添わせること」は、それ自体は徳の義務であるが、実際には「徳に似た仮象を

与える補強物ないし付属物」にすぎないと述べている。カントがそれを付属物と呼ぶのは、徳に優美さを添わせることが、世界の福祉を目的としているのではなく、たんに徳に似た仮象を与えることだからである。筆者の見解では、デリダが指摘した欠如の問題はこの場合にも該当しにくい。つまりここでのパレルガは、O. カスターが言うように、「まさに徳であるというわけではないが、ひとつのありうる付加物、ひとつの装飾、言ってみれば小さなプラス」である。つまり、ここでパレルゴンが欠如を補うための必要不可欠なものであると主張してしまうと、「徳に似た美しき仮象」を与えるものが徳にとって重要なものになってしまう。それはデリダとしてもカントとしても、都合の良いものとは言い難い。もちろんデリダの真意は定かでないが、この点を考慮することは無駄ではない。もちろん、デリダはそもそもパレルゴンという概念そのものが存在しうるのかということに対して疑問を呈していた。また、デリダにとって問題なのは、パレルゴンとされている対象物が、たんなる二次的な「付随物」であるだけでなく、エルゴン内部の構成要素を担っているということは忘れてはならない。

Cf. Olivia Custer, *l'exemple de Kant*, Peeters Bvba, 2012.

²⁵ VP, pp.78-79. (邦訳, p.110)

²⁶ 「純粹」という語が示すように、純粹な趣味判断には、いかなる魅力や感動も付加されてはならない (*KdU*, S.223. (邦訳, pp.82-83))。しかし実生活においては、あるものが楽しみを与えたり、苦痛を与えたりと、諸判断を触発する事態は、つねに起こりうるのも事実である。そこでカントは、「ある対象または対象の表象の仕方について快適さないし不快適さ」を述べるような実質的な美感的判断(感官判断)を「経験的判断」、「美を述べる」形式的判断を「純粹判断」と呼び分けたのである。そしてカントは、形式的判断としての後者のみを、本来の純粹な趣味判断と規定した。趣味を判断する美感的判断の区分もまた、理論的判断と同様の区分の仕方に従っており、本来の趣味判断は、純粹判断のみとされるのである。

²⁷ VP, p.59. (邦訳, p. 84)

²⁸ 反省的判断力に対して「規定的判断力」の場合は、普遍的なものが予め与えられ、特殊的なものを普遍的なもののもとに包摂する。ちなみに、理論的判断力と道徳的判断力が規定的であるのに対し、第三批判で扱われる美感的判断力と目的論的判断力は反省的である。われわれは、「美しいものの分析論」においては、カントが「実例」を与えることによって、その内容を普遍化しようと試みていることに注意しなければならない。

²⁹ VP, p.59. (邦訳, p.84)

³⁰ VP, p.60. (邦訳, p.85)

³¹ H - G・ガダマー『哲学・芸術・言語』斎藤博他訳、未来社、1977年、p.172。

³² *KdU*, S.226. (邦訳, p.86)

³³ *KdU*, S.226. (邦訳, p.86) VP, p.62. (邦訳, p.87)

³⁴ VP, p.63. (邦訳, p.88)

³⁵ VP, p.69. (邦訳, p.99)

³⁶ *RdG*, S.94. (邦訳, p.301)

³⁷ *RdG*, S.11. (邦訳, p.17)

³⁸ VP, p.64. (邦訳, p.90)

³⁹ *RdG*, S.52. (邦訳, p.70)

⁴⁰ *RdG*, S.52. (邦訳, p.70)

⁴¹ VP, p.65. (邦訳, p.92)

⁴² VP, p.65. (邦訳, p.92)

⁴³ *RdG*, S.52-53. (邦訳, p.70)

⁴⁴ カントがこれらの「損失・不利益」をあえて提示するのは、「純粹な理性による宗教」をより明確にしようとしたからにほかならない。つまり、宗教そのものや人間と神との関係、すなわち人間が神に対してどのように関係するかというその仕方に「批判」を向けることで、「純粹な理性による宗教」を見極めようとしたのである。カントは、「自らの限界を超えてゆく理性が道を踏み外すこと」を危険な「損失=欠如」として提示することで、純粹な宗教とそうでないものを明確に区分しようと試みたのである。

⁴⁵ VP, p.69. (邦訳, p.99)

⁴⁶ VP, p.73. (邦訳, p.103)

⁴⁷ デリダの分析は、したがって、「少なくとも、そういうものがあるとすれば」という仮定のもとに行われる。デリダは、こうした「ひょっとしたらそれほど必然性のない二、三の実例にしつこく言いがかりをつけたりするこの私が、そもそも間違っている」と考える人に対して、デリダは次のように述べている。そうした異論は、そもそも第三批判の核心や根底が何であるかを人がすでに知っていることを前提としているのであり、第三批判の枠とその領域の境界を人がすでに看取していることを前提としている。(VP, p.73/ 邦訳, pp.102-103)

⁴⁸ ちなみにデリダは、「美しいものの分析論」(第一章)に続く「崇高なものの分析論」(第二章)について、「美しいもののパレルゴンは存在しうるが、崇高なもののパレルゴンは存在しないようにみえる」と述べていた。そしてカントが「崇高なもの」を語る際に言及した「巨大なるもの(Kolossalish)」に着目しながら、「巨大なるものはパレルゴンを排除する」と指摘していた。ここで注意したいのは、カントが、「崇高なものの理論」を「自然の合目的性の美感的判定のためのたんなる付録(Anhang)にすぎないものとして位置づけていることである。またそのさいカントは、「付録」と表現しながら、パレルゴンの語を付記していない。デリダは直接的には触れていないが、筆者は、上記のデリダの言葉にそのヒントがあると考えている。なお、「Anhang」というドイツ語は、パレルゴンの意味とよく似ており、「付随、付加物、副次的な」という意味をもつドイツ語の常用語である。補足的に言えば、1851年に出版されたショーペンハウアーの『余録と補遺』(*Parerga und Paralipomena*)の時代に於いて、ギリシャ語は未だ親しみのない外来語であったという。そのことを考えれば、カントの時代においてパレルゴンという語は、尚のこと珍しい言葉であったと言えるだろう。

⁴⁹ VP, p.83. (邦訳, p.116)

⁵⁰ VP, p.91. (邦訳, p.128) 「パレルゴン」論文の日本語訳では「あんよ車」と訳されているが、本稿では、『純粹理性批判』(岩波書店)で用いられている「歩行器」の訳を採用した。

51 カントは第三批判のなかで、第一批判と第二批判が「超感性的なものを諸現象から分ける大きな裂け目によって、全面的に分離されている」と述べている。*KdU*, S. 195. (邦訳, p.48)

52 カントによれば、すべての心の能力ないし性能は、認識能力、快・不快の感情、欲求能力の三つに還元することができる。このとき、認識能力に対しては、悟性だけがアプリアリに立法的であり、欲求能力に対しては、理性だけがアプリアリに立法的である。そして判断力も、悟性や理性と同様に、それだけで一つのアプリアリな原理を含んでいる。自然美は、形式的（たんに主観的な）合目的性という概念の描出とみなすことができ、趣味によって（快の感情を介して美感的に）判定するのに対し、自然諸目的を実在的（客観的な）合目的性という概念の描出とみなすことができ、悟性と理性によって（諸概念にしたがって論理的に）判定する。

53 *VP*, p.45. (邦訳, p.63)

54 *VP*, p.58. (邦訳, p.82)

55 ちなみに第三批判のなかでデリダが分析するのは、第一編「美感的判断力の批判」だけである。なぜならデリダによると、カント自身が第三批判の「不十分な性格」は「美感的判断に関する批判に限られるもので、目的論的判断に関する批判にまでは及ばない」としているからである。（*VP*, p.51/邦訳, p.69）

56 *KdU*, S.203. (邦訳, p.55)

57 *VP*, p.88. (邦訳, p.123)

58 *KdU*, S. 203. (邦訳, p.55)

59 もちろん類比の原理は、伝統的にも演繹や帰納とならぶ認識拡張の原理として重んじられてきたし、カント自身が複数の著作のなかでも触れているように、その意味を承知していたことは言うまでもない。ちなみに『判断力批判』のなかでカントは、「類比では判断力は二重の仕事を行う」としながら以下の二点を挙げている。第一に、概念のある感性的直観の対象に適用し、第二にこの直観に対する反省のたんなる規則を、最初の対象がその象徴にすぎないまったく別の対象に適用する（§ 59）。また、§ 90 では、類比（質的意味における）とは根拠と帰結（原因と結果）との間の関係の同一性である。それは、諸物の種別的差異や類似した諸帰結の根拠を含むような諸特性それ自体の種別的差異（言い換えればこの関係を離れて考察された）にもかかわらず生じるかぎりでの同一性である、と述べている。

60 Stephen Watson, 'Regulations: Kant and Derrida at the End of Metaphysics', *Deconstruction and Philosophy*, The University of Chicago Press, 1987, p.80.

61 筆者の見解では、デリダはあえてカントの「概念に基づかない」（nicht auf Begriffe gegründet）という言葉を「概念なしに」（sans concept）という表現に読み替えている。それは、パレルゴン論考の中に所収される「純粋な切断の（なしに）」という節を論じるための戦略と思われる。本稿ではカント解釈上、デリダの意図がズレない範囲で、「基づかない」と表記することにした。

62 *VP*, p.88. (邦訳, p.123)

63 *VP*, p.43. (邦訳, p.59, 強調・デリダ)

64 *VP*, p.80. (邦訳, p.112)

65 *KdU*, S. 211. (邦訳, p.67)

66 また、カントはその少し後の箇所で、「客観についての諸概念に基づかない普遍性」が美感的であり、それが判断の主観的な量を含むに過ぎないことを強調しながら、この普遍性を「共通妥当性」とも表現している。そして、趣味の判断のうちでは、「同時にあらゆるひとに対して妥当するとみなされるような、ある美感的判断の可能性」が、「普遍的賛成」として要請されるとしている。これは、趣味判断が、諸概念からひとの同意を期待するのではなく、ひとびとの賛意から期待することに注意しなければならない。それゆえ、普遍的賛成は、一つの理念とされている。（『判断力批判』 pp.71-74）

67 *VP*, p.91. (邦訳, p.127)

68 カントは引用の直前で次のように述べている。「もろもろの実例が判断力を鋭くするというこのことは、これらの実例の唯一の偉大な効用でもある。というのは、悟性的洞察の正しさと精密さに関しては、諸事例はむしろそうしたものを普通はいくらか妨害するからである。」(Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, 2. Auflage, *Kant's gesammelte Schriften*. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1787. Band III, S.134. (以下、*KrV*と略記) (『カント全集〈4〉純粋理性批判 上』有福孝岳訳、岩波書店、2001年、p.238)

69 ちなみに、青柳論文でも「パレルゴン」論文における「例」の問題を、「判断の補助車としての「例」」という項目で論じている。しかし、彼女の論述からは、デリダがなぜ「例」（実例）を第三批判から引き出してきたかを十分に理解しているようには見えない。というのも、青柳は、「パレルゴン」では、「例」をめぐるデリダの考察がカントを援用しながら試みられている。（中略）カントの『判断力批判』を「例」という観点から評価するとともに、芸術（および文学）における「例」をそのほかの分野における「例」と対比して、二種の「例」を区別している点が興味深い」と述べ、「規定的な判断」と「反省的な判断」に言及している。筆者の見解では、先述のとおり、デリダはたんに「例」をめぐる考察をするために「カント」を援用したのではない。（Cf. 青柳悦子『デリダで読む『千夜一夜』—文学と範例性』新曜社。）

70 *KrV*, S. 134. (邦訳, p.238)

71 *VP*, p.91. (邦訳, p.129)

72 この「欠陥」ということに関連して、デリダは「パレルゴンの一喪に服すること。異他・触発のまったく他なるものと同じように、パレルゴンは、享受も概念もない快において、服喪の働きを、服喪の働きとしての労働一般を、挑発し、かつ制限画定する」と述べている。ここで示唆されているのは、「喪の作業」である。実は、デリダは「美しいものの分析論」のなかで語られる「満足」について考察した際も、喪の作業について触れていた。デリダによれば、「～で楽しむ」という主観的な感情は、時間・空間のなかに現実存在する何ものによっても生みだされることはないという意味で自己・触発（auto-affection）だが、se-plaire-á の á は、自己触発が直ちにおのれの内から外へ出ることを示している。それゆえ純粋な異他・触発でもある。「まったく他なるものが、私から概念と同時に享受を剥奪しつつ、快でもって私を触発する」。そして「最も解消不可能な異他・触発が最も閉じこもった自己・触発に一内的・本質的に一住むわけである」（p.78）。喪の作業は、自己・触発および異他・触発と密接な関連がある。本稿では詳述できないが、『絵画における真理』の姉妹本とも言える「エコノミーメーシス」でも喪の作業について言及がある。デリダの喪の作業に関する考察は、N・アブラハム、M・トローク著『狼

男の言語標本』の序文（デリダ）を参照されたい。

⁷³ VP, p. 22. (邦訳、p.29) (強調・デリダ)

⁷⁴ Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, Galilé, 1990, p.424. (西山雄二他訳『哲学への権利II』みすず書房、2014年、p.148) (強調・筆者)

⁷⁵ VP, p.25. (邦訳、p.33)

⁷⁶ Derrida, *op. cit.*, p.424. (邦訳、p.148)

⁷⁷ VP, p.26. (邦訳、p.34)

⁷⁸ Dorothea Olkowski, 'Kolossos: The Measure of a Man's Cize', *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*, Penn State University Press, 1997, p.216.われわれは、デリダが、かつてオースティンの言語行為論について、「署名・出来事・コンテクスト」(1972)の中で、詳細に論じたことは忘れるべきではない。

⁷⁹ Dorothea Olkowski, *ibid.*

⁸⁰ VP, p.7. (邦訳、p.4)

⁸¹ VP, p.7. (邦訳、p.5)

⁸² VP, p.7. (邦訳、p.5)

⁸³ Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, Galilée, 1990, p.11. (西山雄二他訳『哲学への権利』みすず書房、2014年、p.4)

⁸⁴ Derrida, *ibid.*, pp.15-16. (邦訳、p.8)

⁸⁵ ドゥルシラ・コーネルは、「脱構築と呼ばれるようになったもの」を「The Philosophy of the limit」という名に呼び換えている。これは彼女の著作名としても用いられている。日本語版では「限界の哲学」と翻訳されているが、筆者の見解では「limit」のうちには境界という意味も含まれており、「限界＝境界」の意味だと考えている。Drucilla Cornell, *The Philosophy of the Limit*, Routledge, 1992, p.1f. Cf. J. Caputo, 'Dreaming of the Innumerable', *Derrida and Feminism: Recasting the Question of Woman*, Routledge, 1997, p.145. (『限界の哲学』仲正昌樹訳、御茶の水書房、2007年。)

⁸⁶ ちなみに鼓常良は、芸術の「框」(枠)の問題を論じるなかで、日本的芸術様式の特質を「無框性 (Rahmenlosigkeit)」という造語で表現していた。これは、西洋のあらゆる芸術が框と不可分な関係にあるのに対し、日本の芸術は外部との境界線が明確ではないという無框性＝無限界性によって特徴づけられるというものである。Cf. Tsuneyoshi Tsudumi, *Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 22, 1928, pp.46-60.

⁸⁷ これについては拙論も参照されたい。「デリダの趣味判断批判における「アレルギー」と「吐き気」の問題——カント『人間学』と五感のポリティックス』『異文化』第17号、法政大学国際文化学部、2016年。

⁸⁸ Derrida, *Economimesis*, pp.57-58. (邦訳、p.6)