

リオタールと『正法眼蔵』

本間 邦雄

1.ひとつの迂回：ハイデガーとレヴィナス

1-1 ハイデガーの『「ヒューマニズム」について』

ハイデガーは、プラトン以来の西欧の形而上学的思考が、その主観主義的立場から、世界をもっぱら「主観性」にたいして並べた立てられた「存在者」の世界と見なしてその究明に励んできたが、肝心の「存在」については置き去りにしたと主張した。『存在と時間』(1927年)では、そのことを「存在忘却」と言っている。

さらに『「ヒューマニズム」について』(1947年)において、西欧の人間中心主義を批判しつつ、「ヒューマニズム」に関する批判的考察の必要性を説いた。と同時に、「存在」の思索を「非人間的」と誤解する向きに対しても反駁を試みている。この点は、当然、リオタールの「非人間的なもの」の問題系と関連してくる。

次に「存在」Sein についてであるが、ハイデガーは、人間の「エクシステンツ」Ex-sistenz (存在へと身を開き-そこへと出で立つあり方)⁽¹⁾を説いた。これは、ハイデガーの言うところの「主観性を捨て去ってゆくこの別な思索」⁽²⁾にかかわるはずである。彼にとって「存在」は、「語りかけ、呼び求め、訴えてくる(ansprechen)」ものである。そして思索は、その「存在によって呼び求められ促される(ereignet)」ことにより生じる。まさにそこにはたらく「呼び求めるうながし」(渡邊二郎訳)が、Ereignis (エルアイグニス) と呼ばれる⁽³⁾。

このように、ハイデガーにおいて「存在」Sein は形而上学的な根拠をなす位置づけではなく(~~Sein~~と表記してもいる)、呼び求め、訴えかける促しとしてはたらく。Ereignis の語は「存在」に関連づけられつつ、独立して使われるようにもなる。通常、Ereignis は出来事や生起した事件を意味する。そのためか、フランスでは événement と訳されることが多い。リオタールは、訳語として événement と occurrence (生起) を挙げている⁽⁴⁾。

こうして思索のいとなみは、存在 Sein の促しによってことばを通して紡がれ、組み立てられてゆくが、ことばと存在のこのような関係について、「言葉は存在の家 Haus des Seins である」とハイデガーは語っている。すなわち「言葉による住まい Behausung のうちに人間は住むのである」⁽⁵⁾。このように、言葉という家に存在がやどるという印象的な表現がこの本の随所に見られる。家ということばの組み立ての中に存在が宿るという表現は、多くの人々にイメージ形成や思考の刺激剤となり、まさに呼びかけ促したと思われる。

例えば、それなら「存在」は家の中で、安らっているのか、chez soi、at home なのか、と

いう疑問も生じる。すなわち、訪問者あるいは侵入者との関係、他者の問題系 *problématique* を誘発する。もちろん、ハイデガーも以前より、不気味なもの *das Unheimliche* について語っているが、この問題系が本日のテーマ（レヴィナス『存在するとは別の仕方』刊行 50 年 リオタール生誕 100 年記念国際シンポジウム 多島海・漂泊－別の仕方）にも関係する。大掴みに言えば、この表現がレヴィナス、リオタールの反応を引き起こすと言ってよい。ちなみにだれしも思い当たるように、デリダ（歓待のテーマ系）やラカン（「無意識は他者の言説」、〔他者の〕欲望理論）の思考も、この「言葉は存在の家」にそれぞれ関連すると言っていいだろう。

1-2. リオタールの批判

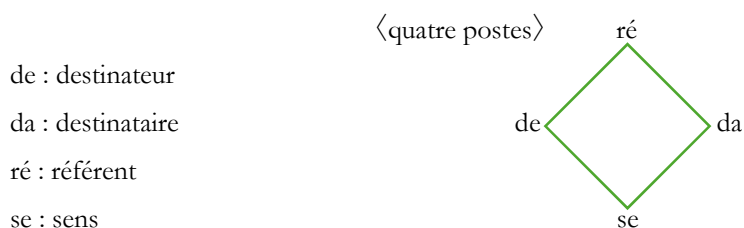
以上の点について、レヴィナスに関しては、このようなハイデガーの「存在」や *Ereignis* を、別な観点からとらえるべきだと考えた、と見ることができる。ハイデガーの場合も、呼びかけなど“存在”における“他（者）性”は見られるのだが、さらにレヴィナスは、事態が見えるものの延長としてではなく、ただ呼びかけとして聴覚に訴える点に心をとめたと思われる。そして得体もしれぬままだ呼びかけられ、何の要求ともわからず、どう応えたらよいかわからぬまま、底知れぬ義務感にただとらえられるように仕向ける、その当のもの、あるいは事態を、「存在とは別なしかたで」とらえる軸を立てる。すなわち、存在における他（者）性というよりも、無媒介的に呼びかける他なるものをじかに問題として前景化すると言えるだろう。それは、場合によっては超越、無限とも言い換えることができる。

リオタールもこのレヴィナスの思考の方向性におおむね賛同する。そしてリオタールはハイデガーのアウシュヴィッツに関する発言に注目する。ハイデガーは、「農業は機械化された食品工場であるが、その本質に関してはガス室や絶滅収容所と同じ」であり、「水爆製造と同じである」と言っていた。アウシュヴィッツへの彼の言及はこの一節のみである⁽⁶⁾。これは、農業の機械化をテーマとして、通りすがりに同じ機械化現象としてアウシュヴィッツに触れたにすぎず、歴史的文脈のコメント皆無の点ではまったく不十分であるとともに、この指摘はニュートラルな事象把握としては、（はからずも？）きわめて的確であるというスキャンダルとして知られている（ラクー＝ラバルト『政治という虚構』）。そこに、ハイデガーの思考の欠落、アウシュヴィッツという“存在忘却”ならぬ“他者忘却”があったとリオタールは言わざるをえなかったのである。

リオタールは、「法」*loi* の観点、「他者」*autre* の問題性を、レヴィナスからとり入れた。そして、レヴィナスの語る、引き受けるまえにすでに生じてしまっている応答責任について、「私」*je* と「他者」*autre* の関係の非対称性を指摘する。

そのことは、倫理的な^{フレーズ}文において、顕著にあらわれる。

ここで文の図式について簡単に説明しておく。“Il y a une phrase.”（ひとつの文がある）。図のひし形を「文 *phrase*」とする。そのひし形の角の四つに、それぞれ *poste*（席、地位）が割り振られている。



de が「送り手」、da が「受け手」、そして ré が「指向対象」、se が「意味」である。もともと、4つのポストは席があるだけで、どれについても空席の場合がある。

通常は、je「私」と tu「あなた」(「きみ」)は、同じルールあるいは社会常識のもとにあるので、 $de \leftrightarrow da$ として、交換法則(対等にやりとりする関係)が成立する。ところが je と autre の場合は、それが成り立たない。すでに巻きこまれた非対称の状況にある。非対称であるので、リオタールによれば、「Tu dois」(あなたはすべきである)と耳にすると、言われた当事者 da は、de の位置に来ることはできるが、de としては、「Tu peux」(あなたができますよ)と言ひ返しはできず、「Je peux」(私はできます)⁽⁷⁾という応答しかできない。把握できない「無限」に拘束される倫理の「文」は、言説として「全体性」の枠組みの中に je も tu もほどよく位置づけられる認識の「文」⁽⁸⁾とは異なるのである。

ハイデガーは、人間に関して、「あくまで呼び求める促し (Ereignis)のなかにとどまりつつ、与えまた与えられる贈与の受け手とみなしており」、「人間の destination (使命、運命)を果すべき担い手と見なしている」⁽⁹⁾と、リオタールは指摘する。このようなハイデガーの Ereignis の問題領域のレベルに、リオタール自身が対応させるのは、人間が担うべき destination (使命、運命)ではなく、^{フレーズ}文である。^{フレーズ}文に関する destination (用途、届け先)を問題とするのだ。「^{フレーズ}文と無関係に存立するような空間も時間もないであろう」⁽¹⁰⁾というのがリオタールの考えかたである。もちろん文がなければ述べる地平も開けない。

しかもこの場合は、「むかし、何々(だれそれ)ありき」からはじまるのではなく、疑問文としての「Arrive-t-il?」「(ことが)起こるだろうか?」からはじまる。これがもし平叙文 il arrive (que)であったとすると、「何々が起こる」という言いかたによって特定の地平が開け、また方向づけをされかねない。起こるか起こらないかも含め、疑問符をともなつて、事問う態勢がとられねばならない。

そこで Arrive-t-il?「(ことが)起こるだろうか?」という文が登場する次第となる。この文について、「けれども、あなたはその文の到来でしかない」⁽¹¹⁾とリオタールは述べる。到来する文とともに「あなた」が da (受け手)に嵌め込められている。それ以前に「あなた」が揺るぎない存在としてあったわけではない。あなたは文の開く宇宙(領界)に絡めとられるかたちでいるが、de (送り手)はだれか、何かわからない。得体が知れない。ré (指向対象)がわからないから se (意味)もわからない。

むしろあなたは、「生起される文によって呈示される宇宙(領界)における、受け手あるいは送り手あるいは指向対象、あるいは意味でさえあり、さらにはこれらの力域の複数をまとめてであるかもしれない」^(同)。このような Arrive-t-il?は、Arrives-tu? (あなたはやって来る

か?)のように、例えばメシアの到来への問いではない(その場合は tu〔あなた〕として名指しできる)。他者 autre にかかわるようでもあるが、非対称な他者 autre は、慣れ親しんだ世界に局在化はできない。つまり呈示される「文」の宇宙(領界)に収まるものとしてとらえられない。

とはいえ、他者 autre は支配的なのではない。命令するのではなく、求める(demander)のであり、ただ ^{こいわが} 希うのである。レヴィナス的に言えば、このように求められるあなたには負債、負い目 dette がある。けれども隣人でも単なる他人でもないので、他者は同じルールの世界を共有しない。見知らぬ声であり、どんなルールかわからない。なすべきことがあるということだけがのしかかる。そのなかで、どのような文(と文)を連鎖 enchaîner できるか、どんな地平(の連鎖)が開けるかが、リオタールの問い、問題点 enjeu である。リオタールは、芸術作品にもこの問いをあてはめる。

なおハイデガー、レヴィナス、リオタールの関係にもどると、ハイデガーの Ereignis には、啓示 révélation は読み込めない。リオターの思考の événement、occurrence にも啓示は介入しない。Arrive-t-il? であり、“あなたはやって来るか”(メシア的思考)ではない。レヴィナスは、彼の哲学として啓示をことさらに持ち出しはしないが、排除もしていない。

2. 芸術作品とリオタール —— ニューマン、アラカワ

2-1 B.ニューマンの場合

バーネット・ニューマンの作品、例えば、長方形の青一面を縦に割る白い一筋。これを鑑賞者(見る人)はどう見るだろうか。リオタールは、「瞬間、ニューマン」(『非人間的なもの』1988年)で彼の作品を考察している。

ニューマンの作品が他の抽象表現主義の画家たちと区別されるのは、同じく時間をテーマにするとしても、時間のさまざまな様相(例えば、推移、変化、静止)を抽象的に表現したり示唆したりするのではなく、彼にあって時間は、絵そのものである、とリオタールは語る。

そのことを説明するために、マルセル・デュシャンの場合と比べている。デュシャンは、製作者として「私」を立てることなどはせず、多次元的(時)空間とあらゆる種類の「蝶番」を探究するが、それでも彼の場合は、絵画的ないし造形的なメッセージは施されている。『大ガラス』(『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』)や遺作(『1.落下する水、2.照明用ガス、が与えられたとせよ』)を思い起こしていただきたい。de はデュシャンとすることができるが、da のポストはとりあえず展覧会の来訪者として、ré は謎めいた物語内容であり、人々はあれこれ詮索してみるが、解き明かしがたい。se は謎のままである。

デュシャンの場合は、見る人の視見の試みを徒労におわらせ(時間の消尽)、「まなざし(および精神)の裏をかく」⁽¹²⁾。それにたいして、ニューマンの場合は、さらっとありのまま見せる。指向内容 ré として思わせぶりの物語をちらつかせてその欲望を頓挫させるのではない

く、あっさりとまさに「造形的な裸体（性）」⁽¹³⁾を突き出す。次元、色彩、線、「すべてがそこにある」。来訪者がゆとりをもってじっくり味わう（goûter）のではなく、息を呑む驚きの一瞬、「ah!」、*« ça alors ! »*「これは、一体!」。このような感情表現をうながすのは、近代美術史の伝統で言えば、まさしく「崇高」sublimeである。それはただ見ての通りであり、「voilà」（「ほら」）というほかはない。「消費すべきものはほとんどない」、「生起」occurrenceは消費できない。見る人は画面をみずからに取りこめない。ニューマンの*« now »*は「意識によって構成されない」⁽¹⁴⁾。

このようにニューマンのこの絵画＝メッセージは、何についても語らない。何かについて語るのではないので指向対象 *ré* がない。またニューマンが *de* として何かを「語る」のでもない。すなわち彼は伝達者（メッセンジャー）でもない。絵画がメッセージであり、かつメッセンジャーであるとリオタールは言う。譬えて言えば、ある朝、どこそこの畑か庭に隕石が突如鎮座しているようなものである。この場合、隕石そのものがメッセージであり、メッセンジャーということになろう。同様にニューマンの *tableau* が *message* であり、かつ *messenger* であり *tableau* である。se は？である。あるいは空っぽである。もしこの *message=tableau* そのものが「語る」としたら、「私はここにいる *Me voici*、すなわち、私はあなたのもの *Je suis à toi*、あるいはあなたは私のところ *Sois à moi*」⁽¹⁵⁾と、リオタールは言う。何かが成るというのではなく、あなたを巻きこんで「ひとつの視覚的出来事 *événement visuel*」⁽¹⁶⁾が成るということである。

すなわち、メッセージ（＝作品体）が、色彩、直線、リズムにあたえるのは、義務を負わせる力 *la force de l'obligation* であって、そのモデルは、*« Vois ceci(là-bas) »*、「これ（あそこ〔＝額縁という“窓”の向こう〕）を見よ」ではなくて、より適切に言えば、“私に耳を傾けよ”である。「なぜなら、義務は、空間的様態というよりも、はるかに時間的な様態なのであって、その身体器官は眼というよりも耳なのである」⁽¹⁷⁾。このようにニューマンの作品は、倫理の文に近い。「私（見る人）は、沈黙（あるいは静寂）からやって来る音に開かれた耳でしかないのであり、絵画がその音であり、ひとつの和音である」⁽¹⁸⁾。

2-2 荒川修作の場合

アラカワについても、リオタールはデュシャンを引き合いに出して次のように語っている。なお荒川修作の作品は、大部分はパートナーの詩人マドリン・ギンズ *Madeline Gins* との共同制作である。以下、簡略してアラカワあるいは AG の表記も用いる。

「確かに、二人とも限界の試練 *l'épreuve de la limite*、すなわち「切断」*coupure* の試練（デュシャン）と「切り結び」*cleaving* の試練（AG）に取り憑かれている。けれども、限界のパラドックスは、この二つの作品に同じしかたで設定されない。私の見るところでは、デュシャンにあっては、限界はそのたぐいまれなトポスを性的差異（*la différence sexuelle*）のなかに見い出すが、他方、AG にあっては、切り結びは存在論的差異（*la différence ontologique*）の名である。すなわち死と生、とアラカワとギンズは宣言するが、私の理解では、非-存在と存

在 (non-être et être) である」⁽¹⁹⁾。このようにリオタールは、アラカワ+ギンズに制作活動による存在と非-存在の差異の探求を見ている。

今日、芸術において問題となる「物質」*matière* は、物質というよりも、現代物理学（量子力学）がそうであるように、「むしろ触れることのできないエネルギーの次元 *ordre*」⁽²⁰⁾ にかかわる。それらは私たちの見聞きする物体のようにとらえることはできないが、事象として知覚世界と同等に確かにあるのであり、なんらかのかたちで表記するとすれば、数字、数式、記号、アルファベットによることになるだろう。それらの領域における諸事象を、リオタールは「非物質的質料」*matière immatérielle* のはたらきととらえている。

matière は、ギリシャ以来の（エイドス〔^{けいそう}形相〕にたいする）ヒューレー〔質料〕の意味を帯びているので、なんらかの事象を成り立たせる素材としての「質料」である。通常言われる“物質”^{マチエール}よりも意味は広くなる。また非-物質的 *immatériel* にもいろいろな意味があるが、*esprit* の意味に差し送られるというよりも、私たちが今日のような情報エネルギー的な環境にあることを踏まえると、リオタールのように、作品とは「感覚的なものの領野における、ある対象という外観のもとに隠された、ひとつのエネルギーの沈殿」^{マチエール} ^(同) であると言うこともできる。言い換えれば、非物質的質料^{マチエール}のはたらきあるいは「エネルギー」が沈殿することによって形成されるのが、鑑賞者が目にする作品であるということになるだろう。

例えば絵画は、しかるべき「身ぶり *geste*」の探究であり、その「身ぶり」のはたらきによって物質的な潜在力 *puissance* が、見えるもののなかにその痕跡を刻むことができるようになるということだ。アラカワ自身は、そのような量子力学的な真空を想わせもする潜在的なはたらきを「ブランク」*blank*（空白）と言っている。アラカワの作品（平面）の場合は、多くは目に見えるものの具象的描写を極力排している。描出する場合でも微視的、周縁的である。知覚世界をひたすら削ぎ落して、いわば非物質的質料による運動、身ぶりをスケルトンにして平面につかの間の記号的な定着を試みているようにも見える。平面に引かれる線、矢印の群は、見かけの世界の根底ないしは底抜けにはたらいっている動線、ベクトル、渦巻、運動性の、転位された基層的な生成線かもしれないと想わせるところがある。

三次元についても同様に、建築芸術は、「居住可能な空間に、それ自身は居住可能ではない、ひとつの *habitat*（居住形態）の潜在力 *puissance* を移し据える」⁽²¹⁾ よう努める。すなわち建築芸術は、人々がただくつろいで居住まうことのできるような、つまりあちら *là-bas* から身を引き離して逃れられるような、どんな「トポス」^{トポス} ^(同) も提供することはできない。

縦 1308 cm×横 61 cm×高さ 178 cmの『問われているプロセス／反転できる宿命の橋』を例にとろう。実際の橋は建造されていないが、長さ 13mにわたる巨大な橋梁建造物模型が展示されている⁽²²⁾。現存の橋上建築としてはフィレンツェのヴェッキオ橋が有名であるが、21の区画・部屋からなるこのAGのオブジェの鑑賞者は、並行に設置された歩行台の上を、同じく天井から平行に吊り下げられたロープに手を伸ばしてロープ伝いにそろりと歩く。さまざまな区画・形態に按配された開放的な橋上列車のようなインスタレーションを横目に、そのなかをジグザグと、あるいは上下してくぐり抜け巡りゆくさまを、自らもロープ伝

いに揺れ動く身体感覚とともに想像するよう仕向けられる。窮屈そうなところや、身体を曲げたりくぐったり仰向けになったりする必要がありそうな、一種の想像上の障害物めぐりである。産道のくぐり抜けのような閉塞感や、すっと抜け出て見晴らしのよさに触れる開放感もあるだろう。人のふだんの方向感覚をリセットするというよりも、身体感覚を続けざまに変様させるような道行きが、橋を渡るという象徴的な行路において、節々の五感と想像的身体を通して、子どもの頃にあったような、思いがけない他所に踏み入る不安や快感をもたらすのではないか。

リオタールは語る。「芸術としての建築は、あちら là-bas とあのときが alors、遠くにあることをやめることなく、しかも今ここで、居心地のいいように、時間-空間を切り閉じる cleave のである」⁽²³⁾。リオタールは続ける。「こうして、A G のインスタレーションにおいて、そこに人がわが家にいるように感じ居住まうことになるとすれば、それはただ、他者が、すなわち場違いな（宇宙）空間的物質 *matière spatiale* が、一瞬、そこで居心地がよくなりわが家にいるようにくつろぐ、という限りににおいてであろう」^(同)。ここでは、宇宙空間の非物質的質料が他者なのであり、例えば、ニュートリノあるいはダークエネルギーと呼ばれるものが喚起するところと言えるだろう。屈折も表裏もなく、あちらとこちらがただ分断されるような、のっぺらぼうに心地よく居住まう空間はありえないとすることができる。

3. リオタールと『正法眼蔵』

3-1 ディフェランス社版 *Shôbôgenzô*

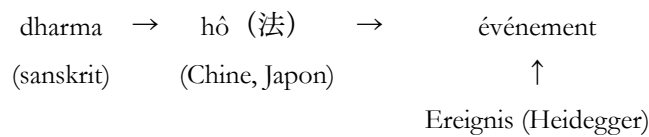
リオタールは、先にも引用した『荒川修作の実験展』（1991 年）のカタログに寄せた論考のなかで、『正法眼蔵』に言及している。リオタールが参照したのは、ディフェランス社の *Shôbôgenzô*（1980 年）で、副題として“La réserve visuelle des événements dans leur justesse”（もろもろの出来事の正確なありさまの視覚的収蔵庫）と添えられている。この翻訳は、75 巻本『正法眼蔵』のうち、十数巻の抄訳（第一巻『現成公案』のみ全訳）と、さらに「ことばと表現」など 11 のテーマ別に各巻から横断的に抜粋した文章からなる。ちなみに、ジル・ドゥルーズが道元に言及しているのも、この版による。

タイトルの訳に見られるように、「法」を *loi* ではなく、*événement*（出来事）と訳している。この点はあとで触れる。ただし、このようなオリジナルティーは評価できるが、道元の語る「身心脱落」について、不完全な翻訳となっている。身心は仏教の教えとして「身心一如」であるから身と心は切り離せない。ところが、「自己の身体 *corps* を脱ぎ落す」とのみ訳している。身体だけを脱ぎ落とし、「身心」の「心」が「脱落」の後にも残ると読まれてしまうと、まさに道元の批判する先尼外道（セーニャ派）の見に陥ってしまいかねない。この点は注意を要する⁽²⁴⁾。

さてリオタールのアラカワ論のタイトルを見ると、『*Réserve d'Événements Spatiaux*』である。つまりアラカワの展示作品群は、「正法眼蔵」の「蔵」*réserve* に掛けて、“（宇宙）空間

的な出来事の収蔵庫”ということになる。なお、「正法」の「法」はサンスクリットで dharma であり、漢訳では「法」である。ディフェランス社版で注目すべきは、「法」を loi ではなくて、événement と訳している点である。先に見たように、訳語としてはおおむねこの方針がとられている。

これは偶然ではなく、注に「ハイデガーの l'événement [Ereignis を指す] は、人間であるかぎりの、人間への存在の「到来」(la “venue” de l'être à l'homme) の根本的な様相である」⁽²⁵⁾と明記されている。このように「人間への存在の「到来」」の意味で、「法」を événement と訳したと考えられる。



以上のように、「法」を événement とするなど訳出に特色がある点はどうかがえるが、翻訳に疑問の箇所もあるので、受容に関してその都度の留意は必要である。

3-2 リオタールのアラカワ論と *Shôbôgenzô*

さて、リオタールが *Shôbôgenzô* を引用するのは、おおむねアラカワの作品に関してである。*Shôbôgenzô* を念頭に、禅の一つの伝統においては、「値打ちのあるのは、決して感覚的なものの放棄やメンタルな虚無への逃避ではない」とリオタールは述べる。苦行によってただ何か純粋なものへの昇華を求めているのではない。このような自在性のある態度と同様に、AG の作品に賭けられているのは、むしろ「知覚的外観 *apparence* をはぐらかすすべをわきまえることであり、出現 *apparition* の謎に襲われるにまかせることである」。AG の知覚的修練には、悲壮感を漂わせるところはほとんどなく、AG の橋は、むしろ「ひらめきの静謐さ」(la sérénité de l'illumination) ⁽²⁶⁾を帯びている、とリオタールは語る。

そして、カタログの論考の最終部分に、『正法眼蔵』の第七十巻『虚空』が引用されている。先のディフェランス版は、この『虚空』*air-vide* の部分訳を含んでいる。リオタールも目を通してはいるはずなので、それをまず引用しよう。

「いま^{へきめんじん}壁面人と^{じんめんへき}人面壁と、^{そうふしやうけん}相逢相見する^{しょうへきしん}牆壁心・^{こぼくしん}枯木心、これはこれ虚空界なり」⁽²⁷⁾。

今、壁が人に面する、人が壁に面するというかたちで、互いに出逢い互いに向き合う対面がなされるとき、壁と人の二つがぶつかるのではない。おそらく、この引用文から、リオタールは、美術館展示室の見る人と壁面（の作品）を思い浮かべ、「壁面」と「人」をその関係に見立てているのではないかと想像される。道元の本文からは、まずは面壁の坐禅が思い浮かぶが、人と壁の関係を言っているのも、ポイントはずれていない。

その場合、牆壁瓦礫に向かい合う（人の）心を「牆壁瓦礫心」とすれば、「牆壁瓦礫心は牆壁瓦礫のみなり。さらに泥なし水なし。」⁽²⁸⁾ということになる。すなわち、もし牆壁瓦

礫に着目して牆壁瓦礫を徹底すれば、牆壁瓦礫のみとなり、そのほか余分のものは何もない。泥も水も、そして「心」もないのである。意図とか、思い入れとか、見る人の先入見 *préjugé* や知識は取り払われる。心は実体ではないし、不変でもない。リオタールも先に、ニューマンの *«now»* は意識によって構成されないと語っていた。

逆に言えば、心^{しん}が、瓦礫や壁や枯木にほかならないのであるから、瓦礫も壁も枯木も対象として何か固定的なものに貼りついているのではない。支持体はないし、また映すレンズもない。像だけであり、しかもそのかぎりでありありと現出するが、永続的ではないし、もとより実体的なものではない。こうして、壁面人・人面壁に注目するとして、『正法眼蔵読解』（森本和夫著）を引用すると、「牆^{しやう}（垣根）や壁や枯木^{こぼく}などといった具体的な個々の事物・現象が心にほかならないというような表裏一体的な在り方は、まさしく虚空の世界なのである」⁽²⁹⁾。「虚空」とは、有でも無でもなく、道元は「無是無非法」（是でも非でもない法）と言い添える。こうして、そのような転変未休の、何ひとつそのまま存続するものもこともない現象界は、つまるところ「これはこれ虚空界なり」と道元は説くのである。

さて、対面するのが作品ならば、作品のみであり、アラカワの線や、色彩や、形や、画布、インスタレーションは、「壁面」であり、「障壁」であり「枯木」であると考えることができるだろう。見る人の注入したいあれこれ、思いや意味は逸れ、飛散し、逆に作品そのものが、まわりを無化する。見る人は行き場を失い、ときに造り替え、組み換えを強いられる。ちなみにアラカワは、作品やインスタレーションは「見る者がつくられる場」⁽³⁰⁾と言っている。

リオタールは、アラカワの諸作品のキー・ワードである「ブランク」*blank* を、アラカワの制作活動にみとめるが、ここではそれを、道元の「虚空」*air-void* として見ていたのではないだろうか。有でも無でもない⁽³¹⁾「虚空界」は、まったく何もない空無というのではない。例えば今日の“真空”はまったく何もないというのではなく、物質と反物質の生成消滅でエネルギー状態の変化するゆらぎが想定されると言われる。芸術制作においても、絶えざる現実化の活動をよぎりつつ、さらなる活動を生み出しもする「虚空界」に貫かれてあると考えることは、同等に可能であろう。残念ながらディフェランス版は抄訳なので翻訳されていないが、『虚空』の巻では、「虚空の霹靂^{びやくりやく}」（翻訳すれば、*éclair de l'air-void*）という表現も見られることを付け加えておきたい。

「かくのごとくの虚空、しばらくこれを正法眼蔵涅槃妙心と参究するのみなり。」

この文を、フランス語訳は「虚空、それは、もろもろの出来事の正確なありさまの視覚的収蔵である。すなわち、ニルヴァーナの光輝く心 *le cœur éclatant du nirvana* である」⁽³²⁾としている。リオタールは、アラカワの展覧会の作品群を収蔵庫 *réserve* になぞらえる。「その収蔵庫とは、ここでは物質と名づけられた『虚空』である」⁽³³⁾とのことばで閉じている。この場合の「物質」は、精神によって認識・把握・流通される物質ではなく、2-2でも取り上げたように、リオタールの言う「非物質的質料^{マチエール}」のことと解釈できる。リオタールがアラカワの作品群に見るのは、そのような非物質的質料の活動の場、というよりもその活動の痕跡を通して見通される「虚空（界）」ではないだろうか。

3-3 なぜ『正法眼蔵』が着目されるのか

おしまい、なぜ、リオタールは、『正法眼蔵』に関心をもったのだろうか。直接的には、すでに紹介したように 1980 年発刊の *Shōbōgenzō* による。ミラノ現代美術館のアラカワ展のカタログ (1984 年) に「西経あるいは東経 180 度」というディアログ (「西」と「東」) 形式のアラカワ論を載せているが、そこで、今、「UCSD」(カリフォルニア大学サンディエゴ校) の図書館にいるが、「道元の *Shōbōgenzō* のすばらしいフランス語訳がなかったのも、英訳しか参照できない」と「西」に嘆かせている。そして、「東」に、「道元の^{フランス}文^{シーニュ}が記号ではないのと同様に、アラカワの^{シーニュ}記号はおそらく、まったく記号ではない」と語らせている。道元のひとつの^{フランス}文^{シーニュ}は、ものごとの「存在」に関するたんなる記述ではなく、「到来する—その一時間」le temps-qui-arrive、「生起」l'occurrence を意味し、そして「それ [= その文] はその時間であり、その生起である」⁽³⁴⁾と述べている。リオタールは具体例は挙げていないが、われわれとしては、例えば「現成」^{げんじょう}、「正^{しょう}当^{とう}恁^{いん}麼^も時^じ」などは、「何が」ではなく、「現に成ること」、「正にそのような時」という意味において、événement, occurrence に深くかかわるということができると考える。文の一例としては、「おほよそ、籬籠^{らろう}〔魚網や鳥籠など、どんな束縛にも〕とどまらず有時現成なり」⁽³⁵⁾を挙げておく。

また、この「道元の文は記号ではない」のあたりは、ドゥルーズの『差異と反復』(1968 年) の序論で、キルケゴールやニーチェについて語った箇所を思い起こさせる。彼らにおいては、「著作のなかで、いっさいの表象の外で精神を揺り動かすことのできるような運動を産出することが問題となっている」。「媒介的な表象に変わって直接的なシーニュを据えて創出するのは、もろもろの振動、転回、渦巻き、引力、舞踊や跳躍であり、それらがまっすぐに精神に押し寄せるのである」⁽³⁶⁾。このくだりは、道元について、道元のために語っているのではないかと思えるほどである。ドゥルーズは同じ「運動」を *Shōbōgenzō* に認めただろうし、リオタールも同様であろう。

さて、道元は『正法眼蔵』第 1 巻『現成公案』で、「鳥もしそらをいづればたちまちに死す」と語っていた。この文を引用しつつ、リオタールは、「悟り (l'éveil) は物質的なものにじかにかかわって生じる」、「悟りは、精神を感覚的なものから解放するのではない」⁽³⁷⁾と述べている。ちなみに道元は「魚もし水をいづればたちまちに死す」とも言っている。鳥は「そら」にあってこそ、魚は「水」にあってこそその活動なのだ。このようなかたちでリオタールは、道元における身心の非分離性 (身心一如)、および (何かの投影でもなく、また何かに貼りついているのでもない、それじたい虚空をはらんで流動的な) 感覚世界との不可分性を理解していた言えるだろう。リオタールの道元に関する議論を通して、われわれは、リオタールの芸術作品の考察において、総じて未知の他者である非物質的質料のはたらきの場を、さらに存在-非存在の態様に深くかかわる「虚空」として探るという方向にあったという見通しを立てることができるのではないだろうか。

以下、付け加えておきたい。道元思想について、リオタールは語る。「私が道元において好むのは、禅の他の諸派の神秘主義を免れるために、このような努力〔＝精神的な出来事に関して、物質的なものや感覚世界との不可分性に立った参究〕を惜しみなかった点である」(同)。この点にも関係するだろうが、岩波思想大系版の注釈者・寺田透は次のように語っていた。道元は、「自分を自分の考察対象である全存在の外、とは言わないまでも、その頂上の、いわば造物主の位置にしている印象が全くなく、自分をその中にいるもののようによ扱っていると思われるのは、かなり大きくこういう個性的な、基くところ深い文章技術の効果によると見ていいだろう」⁽³⁸⁾。このように、道元の文章表現、エクリチュールは特徴的である。

そして、ものごとにその向き合う態度については、概して言えば、内在論的思考である。もちろん、その名にあたいする内在論的思考は、超越性^{きわ}の際も思考するのであって、リオタールは、道元に、内在性の教え、内在性の超越の教えがあると考えていたはずである⁽³⁹⁾。また、「内在平面」の思考を展開するドゥルーズが『正法眼蔵』を引き合いに出している(『哲学とは何か?』1991年)のも、この点にかかわるはずである。この方面について、さらに展開する余地は十分にあると筆者は考える。

最後になるが、それにしても道元は、いったいだれに向かって語っているのだろうかという疑問が消えない。出家の弟子たちだけに語っているのではないことは、第一巻『現成公案』が俗弟子にあたえた旨が奥書に書かれていることでもよく知られている。それではだれにたいして書かれたのか。この点については、当時の出家・在家の人々だけでなく、むしろ未知の読者に差し向けられているという寺田透の見解⁽⁴⁰⁾があるが筆者も同感である。道元のテキストは私たちもふくめ、未来の読者に向けて語られている、とすることができるのではないだろうか。

注

この論文は、「レヴィナス『存在するとは別の仕方』刊行50年 リオタール生誕100年 記念国際シンポジウム 多島海・漂泊－別の仕方」(2024年7月13日、明治大学駿河台キャンパス グローバルホール)における発表原稿をもとに作成したものである。

- (1) ハイデガー『「ヒューマニズム」について』、渡邊二郎訳、ちくま学芸文庫、1997年、40頁。
- (2) 同書、49頁。
- (3) 同書、227頁。
- (4) Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Galilée, 1988, p.102.
- (5) ハイデガー『「ヒューマニズム」について』、18頁。

- (6) Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, Galilée, 1988, p.137.
- (7) Lyotard, *Différend*, Minuit, , 1983, p.178.
- (8) *ibid.*, p.169.
- (9) *ibid.*, p.115.
- (10) *ibid.*, p.116.
- (11) *ibid.*, p.171.
- (12) *L'inhumain*, p.90.
- (13) *ibid.*, p.91.
- (14) *ibid.*, p.102.
- (15) *ibid.*, p.92.
- (16) *ibid.*, p.94.
- (17) *ibid.*, p.92.
- (18) *ibid.*, p.94. ニューマンは「時間の感覚」 *sensation du temps*(p.96)とも言っている。
- (19) 『荒川修作の実験展』、The National Museum of Modern Art, Tokyo 東京国立近代美術館
1991 年、p.329 右。
- (20) 同書、p.332 左。
- (21) 同書、p.332 右。
- (22) 同書、pp.226-231. 「問われているプロセス/反転できる宿命の橋」1973～89 年、縦 1308
cm×横 61 cm×高さ 178 cm。
- (23) 同書、p.332 右。
- (24) *Shōbōgenzō*, Éditions de la Différence, 1980, p.11.
- 引用箇所の原文を引くと以下ようになる。「仏道をならふといふは、自己をならふ也。
自己をならふといふは、万法に証せらるるなり。万法に証せらるるといふは、自己の身
心および他己の身心をして脱落せしむるなり」(第一巻『現成公案』)。「他己」は、たん
なる他人や他者ではなく、同じ環境で修行に励む、自己以外の同参者である。
- なお「他」については、道元は「自未得度先度他」(自らは未だ度を^{いま}得ざる先に他を
度すべし)を説いている。
- 先の引用文について、フランス語翻訳のなかには、「être attesté par tous les dharmas, c'est
abandonner son corps et son esprit, comme le corps et l'esprit de l'autre」〔すべての^{ダルマ}法に証せら
れるということは、自らの身体と自らの精神、ならびに他者の身体と精神を捨てること
である〕のように配慮された仏訳もある (*Maître Dōgen Polir la lune et labourer les nuages*, œuvres
philosophiques et poétiques, présentées, traduites et annotées par Jacques Brosse, Albin Michel, 1998,
p.94)。
- (25) *Shōbōgenzō*, pp.133-134.
- (26) 『荒川修作の実験展』 p.332 左。
- (27) 日本思想大系 13 『道元』(下)、岩波書店、1972 年、255 頁。

- (28) 日本思想大系 13 『道元』(上)、岩波書店、1972 年、85 頁。
- (29) 森本和夫 『正法眼蔵』読解 8、ちくま学芸文庫、2005 年、p.206。
- (30) 荒川修作は「僕のは『見る者がつくられる場』だ」(『朝日新聞』1991 年 11 月 28 日 夕刊) と語っている。
- (31) 天童如浄は、自作の「風鈴頌」の中の「虚空」に関する道元の質問に、「虚空というは般若なり、虚空色の虚空にあらず。虚空というは、有礙にもあらず、無礙にもあらざるなり」と答えている(『宝慶記』、『道元禅師全集』第七卷、春秋社、1990 年、41 頁)。
- (32) 《L'air-vide, c'est la réserve visuelle des événements dans leur justesse : Le cœur éclatant du nirvana.》
Shôbôgenzô, p. 37.
(なお、英訳は、We only realize provisionally this *kokû* as the Eye Storehouse of the True Law, the Wonderous Mind of Nirvâna.である。)
- (33) 『荒川修作の実験展』、p.332 右。
- (34) *ARAKAWA, PADIGLIONE D'ARTE COTENPORANEA, Milano, 1984.*
- (35) 『道元』(上)、259 頁。
- (36) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, p.16.
キー・ワードの「運動」や「強度」、「メタモルフォーズ」は、彼らも参加した 1972 年のニーチェをテーマとするスリジーのコロックでも横溢している。なお、後代のみならず同時代の知識人の文章とも著しくことなる道元の文体の特徴について、江戸時代の注釈者蔵海は「高祖の語勢」(フランス語にすれば、*élan des mots*)と言っている。仏教大系『正法眼蔵註解全書』第一巻、仏教大系刊行会、大正七年刊、昭和五四年復刊、中山書房、192 頁。
- (37) Lyotard, *Que peindre ?*, Éditions de la Différence, 1987, p.28. “J’aime dans Dogen cet effort pour se dérober au mysticisme des autres écoles zen.”
- (38) 『道元』(上)、543 頁。
- (39) 例えば、第二十九卷『山水経』の冒頭の句を挙げておきたい。「而今^{しきん}の山水は、古仏の道現^{どうげんじょう}成なり。ともに法位に住して、究^{きゅう}尽^{じん}の功徳^{くどく}を成^{じょう}ぜり。空劫^{くうこく}已^い前^{ぜん}の消息^{そくし}なるがゆゑに而今^{しきん}の活計^{かつけい}なり。朕^{ちん}兆^{ちやう}未^み萌^{ぼう}の自己^{じこ}なるがゆゑに、現成^{ちやうとつ}の透脱^{とつとく}なり」。
- (40) 寺田透 『正法眼蔵を読む』法蔵館文庫、2020 年、29 頁。「大体は僕たち、宗門外の人にじかに話しかけている書物という感じがある」。