

博士学位申請論文

芸術的知性

美術教育の再措定

東京藝術大学大学院 美術研究科芸術学専攻美術教育研究領域

齋藤功司

もくじ

序章	3-19 頁
なぜ芸術は人類に必要なのか	
公教育の教科である根拠とは何か	
芸術概念の定義づけの困難	
素朴な問いに答えること	
重い知性の海に潜ること	
研究としての芸術作品制作、あるいは芸術とともにある研究	
第1章 二枚の布	20-35 頁
織物、王道科学	
王道科学の教育	
王道科学と芸術	
フェルト、マイナー科学	
カオスに抗する形象の力	
異なったものを結びつける思考	
〈科学的知性〉と〈芸術的知性〉	
第2章 ムーサのリトルネロ	36-57 頁
リトルネロ・領土化・表現	
ムーサのリトルネロ	
集団的リトルネロ、民族主義、神話	
共感と差別、真理の誤認	
詐術あるいは装飾	
文化産業による支配と搾取	
ムーサと王道科学との密約	

第3章	セイレーンのリトルネロ	58-77 頁
	第二のタイプのリトルネロ・脱領土化	
	セイレーンのリトルネロ	
	記憶、歴史、天使	
	芸術の論理、非同一性、自然美の模倣	
	芸術の問い、セイレーンと王道科学の密約	
第4章	もののなかで夢をみる	78-96 頁
	夢、ヴェールに包まれて眠る、謔言	
	他者の到来、開かれた小屋	
	真理のようなもの、芸術の到来	
	ものとしてのヴェール	
	物体としての芸術作品	
	質料形相論的モデルにおける芸術作品	
	モノとしての芸術作品、イメージの生成	
終章	美術教育の再措定	97-110 頁
	芸術的知性の教育	
	造形言語の教育	
	造形言語の詩的使用	
	美術教育の再措定	
引用文献		111-112 頁

序章

芸術や美術教育に関して思考をめぐらせると、ある困難さに直面する。それを定義づけようとする、矛盾し合う要素がいくつも生起してくる。芸術や美術教育とは何か。なぜそれらがわたしたちに必要なのか。その素朴な問いに答えようとする、矛盾する答えがいくつも生まれてきてしまう。そのうちのどれかひとつによって限定しようとする、どこか居心地の悪さを感じてしまう。

いっそうのこと、芸術や美術教育はすべての答えを包摂する自由さであるのだとしてみたり、人類にとって根源的に必要なものであり、問いそのものが愚問であると退けたりしたくもなる。あるいはそれは実感した者は体験として知ることができ、いかなる言説や論理によっても明らかにはならないと言ってみようか。

どれだけ優れた芸術や美術教育の実践が積み重ねられようとも、そこにある哲学的基礎付けがない以上、わたしたちはそれらに対して根源的な、また原理的なレベルでの議論はできないままである。

またわたしたちは統一したひとつの芸術・美術概念すら持っていない。芸術・美術、あるいはアートといった語彙は、そのつど措定しなければならないほど揺らぎを持っている。

なぜ芸術や美術教育は人類に必要なのか

芸術や美術教育はわたしたちにとって必要なものだろうか。芸術作品の鑑賞や制作をなぜわたしたちは続けるのだろうか。芸術の必要性や価値に関して、その必要性や価値を認める立場からはいくらでも挙げることはできるだろう。人間の根源的な表現活動であるとか、感情のコミュニケーションであるとか、生活の中に癒しをもたらすものであるとか、伝統や文化として継承する必要があるものであるとか。

だが、その価値を認めない、あるいは関わりを持たない立場からすれば、芸術鑑賞は無数にある趣味のひとつでしかなく、芸術作品の制作などは才能のある特別な人にだけにゆるされた特異な行為でしかない。芸術などというものは、生活に余裕のある一部のひとと特別な才能を持った人の嗜みでしかない。何かを

美的に装飾することが美術だとしても、それは日常生活には一向に役に立たず、不必要なものである。美術館に足を踏み入れることなどなく、ましてや現代美術などと称されるものは高価格で取引されたというニュース聞くだけである。あるいはアーティストと名乗る者がわけのわからないことをしてこれが芸術だという。もはや芸術はわたしたちに無関係であるだけでなく、奇異な目で見られるものか眉をしかめる対象ですらあるかのようだ。

もしくは、芸術表現というものを人間の根源的な表現活動であるとか、感情のコミュニケーションだから重要だと言われたところで、それはそれが可能な一部の人によるものであるのであろう。もしそれが才能の如何に関わらず可能なものという立場から、例えば、特に意識せずに描いたものを感情の表現であると言われ、精神分析かのような解釈をされ、それをもってコミュニケーションであると言われるのだとしたら、不用意に絵を描くことは無意識を引きずり出されるかのように感じられ恐怖でしかない。そのような見立てに立てば、芸術とは意図的に何かを共有するというレベルでのコミュニケーションではなく、自らの内面を不用意に他人にさらけ出す行為でしかない。

公教育の教科である根拠とは何か

美術教育は、こんにちこの国ではかろうじて学校教育において教科として位置付けられている。公教育における教科であることの意味は、この国の全ての人にそれを学ぶことが価値あるということを前提としている。では、芸術の必要性や価値を素朴な批判の前に晒した時に、どのように答えることができるだろうか。精神分析のようなものが公教育で必須だろうか。一部の人の高級な趣味を、今後一切関わることはないにも関わらず味わってみることが必須だろうか。一部の特別な才能のある人材を見つけ出すためだけに、教科としてあるのだろうか。もし芸術が人間の根源的な表現活動であるのならば、なぜ改めて学校教育で行う必要があるのだろうか。人類が有している無数の伝統や文化から、芸術を教科とする根拠とは何か。

この国において、芸術が自己表現活動と見做されてきた歴史は根強く¹、こんにちの芸術観にも影響を与えている。そこには感性という概念も関わることで、芸術表現は感性的な自己表現活動とみなされる。さらに天才論や趣味論が脱文脈化された形で関わることで、感性的な自己表現としての芸術には才能が必要なもの、そしてその価値付けは趣味によるといった言説も一定の支配力を持っているだろう。

このような芸術観に基づく芸術教育は原理的に公教育にそぐわない。それにも関わらず、趣味に重きが置かれることによって教育可能であるとするのならば芸術教育は特定の価値の押しつけとなるだろう。

さらに感性論として扱われることになると趣味以前の感性的判断に教育が介入することとなる。政治が感性的にパルタージュされる以上、公教育がこれに対して直接的に介入することは民主主義の根幹を揺りかねない。この問題を回避するためには、趣味教育・感性教育を文化や歴史といった特定のイデオロギーから切り離し、無関心性の次元で取り扱う必要がでてくるだろう。

この問題への言及は「教育」の定義自体の議論を生じさせる。教育は規定の枠組みとしての社会を保持するための再生産として機能する一方で、その枠組みから一度切りはなすことで根源的な批判性をもった更新可能な主体育成としての価値もあるだろう。つまり、J.ランシエールの指摘の通りに感性的なパルタージュが理性的な判断に先立つのであれば、前者の教育観からすれば芸術教育は非常に効果的な教育のメディアとして映り、後者からすれば理性では乗り越えることが困難なほどに既存の社会枠組みに取り込まれかねないからこそ、危険なものとして丁寧に取り扱う必要があると見做される。芸術教育が感性の教育に効果的だからといって無邪気にその価値を認めることは、無自覚的にイデオロギーの教育へと滑り落ちる危険性を帯びている。

自己表現や感性といった芸術観の他方で、芸術制作においては技術の必要も前提とされ、その価値自体が芸術的価値と見做されるという芸術観もあるだろう。芸術作品は特定の技法・材料、もしくは様式に基づき、その実践の精度に

¹ そのはじめりを山本鼎の「自由画教育論」に見出すことができるだろうか。だが、これは同時代の白権派教師たちの誤読と、後世の研究者による一義的な解釈によるものである。(拙稿(2015)「美術家が美術教育に関わることの意義——自由画教育論の再措定——」東京藝術大

よって評価可能となる。この芸術観に基づけば芸術は技術教育として教育可能である。これもまた歴史的な影響で生じたことである。公教育の芸術教育の内に、材料や道具の取り扱いや技法や様式といった事柄を導入するにはそれらを教育的に価値付ける必要がある。芸術表現に用いられる技術を学び、身に付けることが教育的に意味のあることであることの根拠が示される必要がある。例えば絵を描くことや立体物を作ることが教育上どのような価値があるのかを示さなければならない。

さらには数ある材料や技法、様式から、教育課程において特定のものが選択されるその根拠も示さなければならない。水彩絵具を用いることや版画の技法を学ぶ理由はなぜなのか。あるいは特定の表現様式を学ぶとしたら、なぜなのか。感性的な自己表現と特定の技法・材料、様式といった技術という矛盾し合う芸術観はこんにちの美術教育の混乱の要因のひとつとなっている。

だが、美術科教育において教育の論理が中心にあるにしても、美術という要素もまた重要である。ゆえに美術の本質は美術科教育において問われなければならない問題である。教育の論理に基づいて美術を定義づけようとするれば、既存の美術教育学がそうであるように、美術一般と切り離されたものとして硬直化するだろう。よって一度教育の論理とは切り離れたところで問う必要がある。

美術教育が公教育で必須とされる根拠とはなんだろうか。なぜ、わたしたちは、学校で「美術」を学ぶ必要があるのだろうか。このように問いを立ててみると、すぐにひとつの修正が迫られるだろう。学校教育における美術は、「美術の教育」ではなく「美術による教育」であると²。子供たちは、美術の専門的な技術や知識を学び、習得することが目的なのではなく、絵を描いたり、ものを作ったりといった行為を通じて、自己形成と陶冶を行うのだという考えである。

このような美術の専門的な知見の教育としての「美術の教育」と美術を介した陶冶としての「美術による教育」という二項対立は、歴史的に形成されてきた。

² 「美術の教育」「美術による教育」の概念については、リードの『芸術による教育』の受容によって定着した概念だろう。リード自身の考えは再度批判的検討する必要がある。この国のこの美術教育の二元論はリード由来の思想的背景だけでなく、美術教育の制度的、感情的な歴史が下敷きにあるだろう。

素朴に考えてみて、たしかに学校教育の目的を美術の専門家の育成とする必要はないだろう。もし職業が自明のものとしてあり、そこからさか上る形で子供たちに教育がなされるのだとしたら、学校教育は職業教育としての性格を強くしてしまう。それに、それがもし実現されたとしたら、現実社会のなかにある業種間で教育への介入とそこでの覇権争いが生じることになる。それは美術界とそれ以外の業種間でも生じるし、美術界の内部でも生じるだろう。特定の様式が、団体が、自分たちの正しさと生存を賭けて美術教育に介入をし続ける。このような目的は、教育を人間の陶冶とみなす視点からすれば、あまりにも不毛なもの映るだろう。

人類における芸術の価値、必要性の議論と学校教育における美術教育を根拠づける議論とは共通している。そして、その共通項の中には、広義での美術教育、つまり、教科教育にとどまらず、美術大学の教育や美術館での教育活動や、作家の展示行為やその鑑賞や、絵画教室での教育であったり、幼児教育における表現領域といったものをも含まれるだろう。

また、美術系大学をはじめとする美術の専門教育の場に置いても、現状の芸術現象のなかで、その教育目標、内容、方法に対し十分な検討をしたうえでの実践がされているといえるだろうか。多様化と拡張をし続けるアートワールド³に対応することを教育の目標とした場合、その教育は拡散的になりまた常に後手に回る事となる。それはいわば、社会迎合的なあるいは就職予備校的な振る舞いであり、大学という本来の存在意義からも逸脱したものだろう。一方で特定の様式だけを教育に取り入れるとなると、そのこと自体の正当性が問われる。先に指摘したように、特定の様式を恣意的に中心に据えることは暴力でしかなく、かつ大学という権力と結びつくことでその暴力性は増し、非難されるべきだろう。仮にそれが芸術の多様化という現状に対する反射的反発による表面的な保守であり、既に形骸化した近代的な制度や価値観に閉じこもるという欺瞞であるのならば、それ自体が非難されるべきである。だが一方で美術の本質を問わないところで、すべての表現活動を無碍に認めることは教育の放棄でもある。そのような状況から脱するためには、現状の多様化した芸術を批判

³芸術界の意。ダントー「アートワールド」『分析美学基本論文集』参照。

的に考察し、市場と癒着したアートワールドとは一定の距離をとった上で、美術の本質を問う必要がある。

芸術の価値を認める立場においても、その芸術概念が共有されているとはいえない。「芸術とは何か」という問いに対して、一義的な答えを提出することができるだろうか。もし芸術概念がひとつのものとして定義づけられているとすれば、それは特定の芸術観の内での限定的なものでしかない。特定の閉じられた集団に置いては一つの芸術観が共有できたとしても、その外にはそれとは異なった芸術観が幾つでもあり得る。なぜならば、芸術概念は哲学的に思考されつづけてはいるものの、そこに一貫した芸術概念を提示することは困難である。芸術実践にしても、時代や地域、集団や個人によって無数の広がりを持っている。

そのような無数の広がりや、定義づけられないことそのものを芸術の性質とすることもできるだろう。芸術とは様々な考え方、感じ方をも許容する。どのような表現もどのような鑑賞にも誤りではなく、個性の表現として認められる。芸術は自由なのだ。

あるいは、芸術概念の拡張を西洋中心主義的、植民地主義的な時代、つまり近代主義の終焉と平行であるとみなし、非西洋的なものに対する再評価として、近代的美概念の超克として価値づけることもできる。つまり、西洋中心主義的な思考の支配から脱し、多様性を認め合うことと芸術概念の拡張は共にある。そこでは芸術は自由のメルクマールとみなされる。さまざまな立場、さまざまな考え方を持っている人がいて、それらは芸術表現によって表象される。芸術とはそれらを自由に発表できるプラットフォームとなるだろう。

そのような芸術観に立って、美術教育を措定しようとするならば、ふたつの問題に突き当たる。ひとつは、社会において広がり続ける芸術概念や活動から、どれを教育に接続したらよいかという問題である。芸術に関して無数の立場、価値観が乱立し、その内の何を教育と接続する必要のかということに迫られる。つまり、数ある伝統や文化の内から芸術を教育に接続することの根拠だけでなく、無数に拡張する芸術概念、芸術活動の内から、それを選択した根拠をも迫られる。

そしてその選ばれた芸術は、再び伝統や文化と照らし合わされて、その根拠を示すことを要求されるだろう。はたして、そのような難しい過程を通過する芸術概念、活動はあるだろうか。あるとすれば、それは子供の教育的価値と伝統や文化概念や為政者の意向といったものとの積集合に見つけ出されるだろうか。積集合としての美術教育観は、はじめに立脚していた自由の、全てが許されるものとしての芸術とは根本的に性格が異なっているのではないか。自由としての芸術観に立脚していながら、そこで実現される美術教育はひどく狭いものとなる。社会に広くある芸術との乖離が生じ、かといってその狭い美術教育において学ばれるものが芸術の本質（そういうものがあるとしたら）であるということにもならない。

他方で、芸術とは自由な表現であるのだから、芸術表現であればなんでもありだとした場合、それを学校教育の教科とする根拠とは何か。なんでも良いのだから、それは教師のあるいは子供たちの裁量にかかってくる。そのときに、芸術表現における「芸術」の措定が特定の芸術観に陥らないとどうして言えるだろうか。教師や子供たちの既存の、いつの間にか形成された漠然とした芸術観の影響下にないとどうして言えるだろうか。それは閉じた芸術観をエコーチェンバーのように補強することになりはしないだろうか。

仮にその危険性を忌避できたとして、なんでもありの表現行為をすることを学校教育にて行うことの根拠とはなんだろうか。自由な表現活動をすることが教科である必然性とは何か。もし、子供が日常生活で抑圧されており、その解放を必要としているとしたとしても、それを教科において行う必要性とは何か。

以上の素朴な問いから、自由で、拡張する芸術概念の美術教育への接続は構造的に困難であるように思われる。そのような困難を前にして、「わたしたちにとって芸術の価値、必要性とは何か」という問いに立ち戻る必要性があるだろう。そしてその問いは「芸術とは何か」という問いと共に立てられる。そしてその問いを思考することは、「美術教育とは何か、その価値と必要性とは何か」という問いに答えることにもなる。

美術の諸活動と美術教育の諸活動とは単純な関係項で結ぶことはできない。つまり、一方が他方に従属しているというわけではない。つまり、美術の諸活

動が美術教育に先行して存在し、美術教育がそれを後追いで教育していると言うわけではない。というのも、ひとつに美術の諸活動自体が広義での教育によって形成されているという点。もうひとつに、狭義の美術教育は、美術の諸活動とはまた別の論理で形成され、歴史的に歩みを持っているという点である。そして、狭義の美術教育は広義での美術教育に影響を与えている。美術と美術教育との間には複雑な関係がある。

美術の諸活動は、教育的な価値以外でもその価値を有しているし、実践もされている。しかし、美術教育を思考していく上で、芸術・美術の概念規定なくしては十分な論究は行うことはできない。

芸術概念の定義づけの困難

だが、芸術の定義付けといったラジカルな議論は容易にいくものでもないし、そもそも芸術というものの性質からしても困難なのかもしれない。かつてのように、美術アカデミーにおける規範を芸術そのものの規範と見なしたことは、歴史的に見て過ちであったろう⁴。こんにちにはダントーのアートワールドという概念が一定の根拠となっているが、それに限界がないわけではない。それが芸術であるか否かはアートワールドによって決定されるというだけでは、それは制度論でしかなく、アートワールドに権威を委譲しているにすぎない。重要なのは、アートワールドが何を根拠に(もしくは準拠して)芸術を措定しているのかということにある。

芸術とは何か。こんにち、このように問うことは、あまりにも不毛だろう。芸術の終焉以降拡張を続けるアートワールドを前提とするこんにちの芸術諸活動は、芸術いう共通の語彙を用いながらも、その定義は多様となっている。それは、芸術活動がかつてのように、ひとつの概念によって規定され、それに従いながら実践されるのではないのだから、実践は概念に先行し、あるいは既存の実践やそれに当てられた概念に反発するように、溢れ出すように多様性を増していく。そのように拡張を続ける実践によって、芸術という包括概念は多様さを内包し、またそれにも該当しない実践は、もはや芸術とは縁を切るかの

4

ように反芸術、非芸術として振る舞うにしろ、芸術概念はそれをも飲み込んでいく。もはや、まったく「芸術的」でないいかなる実践であろうとも、既存のどのような概念にもうまく適合しないものは、全て芸術に組み込まれていくかのようなのである。もはや「芸術的」ではないものこそが、真に芸術であるかのごとく。

それは、芸術自体の自浄作用でもある。芸術を特定の実践とともに規定すれば、ある一点の作品をもって、人類は芸術作品制作をやめなければならない。もしくは、それをマスターピースとし、その後が続くいかなる実践も、その模倣でしかなくなる。実践はいずれ硬直化し形骸化していくことになる。だが、芸術実践はその一義的な芸術観に反発するように、硬直化から逃れるようにして多様性を増してきた。芸術実践の多様化は、そのような必然として発生したとみることできる。

そのような状況にあって、芸術とは何かという問いは、二つの答えしか生まない。ひとつは、芸術とは既存の概念から溢れるものすべての実践を内包するもの。規定なき概念である。ひとつは、芸術とは演繹法で規定することはできず、実践の数だけその概念はある。つまり、実践ごとに、作家ごとにそれぞれの芸術観がある。つまり、芸術とは特定の概念規定を行うことはできないにも関わらず芸術という一語で呼ばれ、また同時に無数のいかなる概念規定と実践をも容認するという矛盾を共立させている。

だが、美術教育という視点から見た場合、芸術の現状は問題として浮上する。美術の普通教育に関する立場、特に美術教育学は、教育の論理、子どもの論理をひとつの基軸とするゆえに、拡張しつづける現状の芸術を美術科教育で全面的に引き受けることは原理的に不可能である。美術科教育という場は教育と子どもにとって有益なもののみを、現状を含めた芸術一般から取捨するほかない。

あるいはそれぞれの定義が曖昧なままに使用されていることも少なくない。そもそも、芸術という概念を定義づけることなどせずとも、芸術実践は存在するのだし、普遍的な概念規定を行なって、それを実際の存在を峻別していくこと、演繹法で芸術実践を峻別していくことは、もはや乗り越えられた愚行だろうか。美術の歴史を振り返れば、いくらひとつの芸術概念を作り上げ、それで

芸術実践を規定したとしても、そのつどそれからはみ出す実践が行われ、規定の概念に幾度となく再考を突きつけてきた。

芸術作品とはつねに様々な要素の連関のなかで形成されており、本質的に定義づけることなど不可能なのかもしれない。しかし、だからといって定義づけようとする自体は否定されるべきではないだろう。その定義が時代や文化状況に応じて変化し続けるものであったとしても、そのつど定義づけようと試みられることは認められるだろうし、逆に変化し続けるものであるからこそ、その時々で措定を試みる必要があるといえる。

素朴な問いに答えること

芸術の価値をそして美術教育を芸術的知性に求めることが本研究の掛け金である。こんにち支配的な論理的論証的な「知性」とは異なった、もう一つの知性のあり方を浮き彫りにすること。そしてその知性による思考が芸術であると措定すること。そして、その芸術的知性がわたしたちにとって必要なものであるということを示すことにある。

感性的な領域も、自己表現という要素も、技法や材料、美術の歴史や思想、哲学に関する知見も、全てはこの芸術的知性を構成するためであると位置付ける。そうすることによって、素朴な表現行為から芸術家とみなされる者の表現活動までを包括的に思考することが可能になる。それと同時に芸術実践の拡張するという性質を否定することなく、芸術を根拠づけることを可能にする。

芸術とは何か。芸術の人類、社会にとっての価値とは何か。なぜ公教育に芸術が必要なのか。これらの問いに対して、私は芸術活動をひとつの知性として位置づけることによって、ひとつの解を提示したい。芸術活動をひとつの知性＝「芸術的知性」として見なすということは、感性論と技術論とを架橋することを可能にする。芸術的知性という概念は、ひとつに芸術というものを感性として、知性の介入が許されない聖域のように見なすのではなく、「ひとつの知性」として取り扱うことを可能にすることを目論んでいる。そしてまた芸術制作における技術を芸術的知性によって駆動するものと考えている。

この芸術的知性というアイデアは知性そのものの概念に再考を迫るものでもある。そのために、ドゥルーズ+ガタリの科学の議論に言及する必要がある。こんにち支配的な知性のあり方は「王道科学」であり、それは世界を因果関係で結びつけるという論理性によって貫かれている。だが彼らはそれと対比可能な知性のあり方として「マイナー科学」を指摘する。そしてこの「遊牧科学」は芸術的知性と深く関わるものだと考えられる。

これによって先の教育観の問題とは異なった位相での教育論への議論が可能になる。つまり教育が既存の社会とどのような関わり方をするかという観点からではなく、人類におけるふたつある知性のあり方の教育的価値付けという次元での議論である。これは人間の合理的な知性のあり方が野蛮へと滑り落ちることを指摘し、それを芸術によって忌避することが可能となるという希望を持ったアドルノの考えにも深く関わることになる。

芸術活動をひとつの知性として位置づけることは、芸術そのものを再措定することであり、人類にとっての芸術の価値、公教育における芸術教育の必要性を示すことを可能にする。

私の研究の主題は「芸術的知性」である。これは既存の知性とは異なるものであるため、それを考察・記述する際にはこんにち支配的な「王道科学」としての知性では限界がある。つまり既存の人文科学に基礎付けられた研究方法では十分に研究できない。既存の方法論で研究を行なうことは、単なる研究的な何かであるか、さもないれば、芸術を科学の枠組みに矮小化することになる。

重い知性の海に潜ること

この研究はアドルノやドゥルーズ、デリダやグラッシといった一般的に哲学者と呼ばれる者たちのテキストと共に進められていく。彼らの言説に基づいて考察し論を展開することは、一見してこの研究がその文脈で、つまり哲学ないし美学の文脈でなされているかのように思われるかもしれない。だが、正確に言えば、この研究は彼らの思想の研究ではないし正しく彼らの言説に則っているわけでもない。そうではなく、わたしの個人的な芸術体験(制作行為や展示、あるいは鑑賞など)に基づいている。

だから、本来は、もしかすると一切の引用なく、いかなる哲学者たちの言説への言及なく研究は進められてもおかしくはない。それでも彼らの言説を必要とするのは、わたしの芸術体験において、彼らの言説に触れ続けてきたからにほかならない。わたしの芸術体験とともに進んできた思考には、彼らの思想が不可欠である。

そのわたしの芸術体験-思考の有様は、ひとつのメタファーによってイメージできるだろう。「重い知性の海に潜る」というひとつのイメージによって。

わたしは、自身の芸術体験が何であるのかを直感的に知っている。その何かは未だに手に掴み、様々な方向からよく観察し、重さと肌合いを確かめ、異なった光の下に置いてみるといったことはできないでいる。ただ、遠くに、あるということだけは見えているだけだ。わたしは海の水面に浮かび、それは深い海の底で光っている。芸術体験とはその光を海に漂いながら見つめ続けるようなものだ。わたしとそれは、分厚い海水によって隔てられていて、だがその海水ゆえにわたしはこうやって浮かび、泳ぐことができている。海面を泳ぎ、その光のまわりをぐるぐると回っている。海水を媒介してしかその光を見ることはできず、ゆらゆらと揺れ、その見えも変わっていく。光は時々、その光を媒介する海水の質の変化によって、その光り方が変化する。透明で、すぐ目の前にあるかのようにはっきりと見えることもあれば、半透明に、かすかに明るさ感じられることもある。海水は濁り、不透明でもはや光が届かないこともある。一瞬の輝きのようにスパークするかのように見えることもある。近づくことさえできず、光り方が変化するそれに対し、わたしは見えているというだけの実感と、そこにあるという信じることを頼りに、何もない真っ暗な海に投げ出され、ひとり浮かんでいる。

その光っているはどんなものだろうか。なぜ光っているのだろうか。ひとたびそれを確かめようとするのならば、わたしは深く潜り、それを手に取らなければならない。光の在処が見えているのだから、そこまで潜ればよいのだが、ことはそう簡単ではない。その海水は非常に重い。わたしを軽々と浮かせ続ける。重い海に自力で素潜りを試みる。少し潜れば浮力に負けてそれ以上潜ることができない。何度も試み、少しずつでもより深く潜れるようになったところ

で、海は圧倒的に深く、まったくその光に届くまで潜れることはない。浅いところで何度も浮かび上がり、もがき苦しむことしかできないでいる。体力だけが消耗し、息が続かなくなり、疲れ果ててしまう。そのうちに潜ることを諦め、海面からゆらゆらと、遠く海の底に光るそれを眺めることだけに甘んじるだろうか。

きっと個人的な芸術体験だけに基づいて思考することは、この海水に浮かびながらなされるだろう。そこでわたしが書けることは、光がそこにあるということや、媒体としての海水の変化や、浮いているわたしについてくらいのことになるだろう。



「重い知性の海を潜ることのイメージ」

重い知性の海に潜る方法。それは少なくとも二つあるように思う。ひとつは芸術作品制作、もうひとつは思考すること。だが、そのどちらもたった独りで行うならば上記の通り、深く潜ることが叶わない。学ぶことの意味はそのときにははっきりとわかる。作品制作にしろ思考するにしろ先人たちが行ってきたことから多くを学ぶことができる。だが、その学びは体系化され順序立ってなされるようなものではないように思う。そうではなく、自らが潜る中で手探りで掴んでいくものだろう。先人たちの行いは海中に漂う漂流物、あるいは海底から伸びるロープかもしれない。それがどれがけ頼りになろうが、頼りなく漂うだけであろうが、わたしは手の届く範囲にあるそれらを、見境なく掴み、それを手掛かりに潜っていくしかない。奥底で光るそれを目指しながら、水圧に耐えながら、息の続く限りに必死に手を伸ばして。

あるいは、場合によっては手がかりなく、自らの力だけで潜れることもあるかもしれない。少なくとも、その過程の全てではなくとも、ところどころでは手がかりなく進むこともある。それはとても喜ばしいことだろう。きつともしかしたら、一切の手がかりなく、自力だけで自由に海の中をどこまでも泳ぎ回れば、それに越したことはない。わたしはそれが叶わないがゆえに、必死に手がかりを頼りに潜るしかない。

研究としての芸術作品制作、あるいは芸術とともにある研究

この行為は芸術作品制作にしろ思考にしろ、共に「研究」と呼んでいいだろう。そこで制作と思考とを峻別することはできない。制作と思考は共になされている。人によっては鑑賞や批評行為と思考かもしれない。広く芸術体験と思考とが分かれることなく共に駆動し、海底の光に向かって潜っていくこと。それは芸術における研究である。重要なことは光そのものを掴むことではなく、その過程を示すことにある。光るものを掴んだ結果が研究となるのではなく、その過程での思考によって生まれた言説や作品を示すこと。その開示の形式はどのようなものでも構わないかもしれない。作品展示、論文、エッセイ、オーラル。その開示行為もまた潜る行為のひとつである。そしてそれらがまたこれからの人々の手がかりにもなるだろう。

わたしが言及する思想や哲学者や、芸術作品制作において学んだ多くの作品や作家がその光るものを掴んだのかどうかはわたしにとってはさほど重要ではない。彼らが見ていた光とわたしのそれとが同一であるかどうか確かめようがない。それに同じでなくても構わないだろう。彼らはいずれもそれぞれが見た光に向かった過程で作品を残しているのだし、わたしはわたしの見る光へ向かう過程で、それらに触れているだけだから。だから、わたしがどれだけ特定の思想や作品に言及しようとも、それは彼らについての研究ではない。それにそれらを体系的に知り、「正しく」解釈されたものでもないだろう。場合によっては、その思想なり作品なりに触れなくてもよいと思われることもあるかもしれない。あるいは触れるべきものがあると思われるかもしれない。だが、わたしの研究において賭けられているのはその光へ向かう行為においてのみある。

だから、先行するものに言及することがさも「研究」的だからという理由でそれをするわけではない。一切の先行するものから学ぶことなくとも潜ることが可能であるならば、その過程の開示はそれだけで「研究」となる。それが「研究」とみなされる根拠があるとすれば、それはその光への指向性と、その過程で開示されたものが後の「研究」の手がかりになるかどうかにあるのかもしれない。

開示の仕方によっては、実際には手がかりにしたものがあってもそれらに言及しないこともありえるだろう。芸術作品として開示される場合、そのほとんどにおいて手がかりにしたものについて言及することはない。潜る過程での一点のみを独立して開示する。きっとそのような点としての開示の仕方は、芸術作品に限らず論文のあり方としてもあり得るのかもしれない。

その過程や手がかりにされたものは、批評やその後の作家、作品研究において第三者によって明らかにされることも少なくない。それは場合によっては精神分析のごとくに、因果関係が示されることもあるかもしれない。実際にその作者が通った道筋とはことなった線が引かれるかもしれない。何通りにでも線を引くことができるかもしれない。そのように引かれた線に対して、作家自身は否定したり、修正をしたり、場合によってはそれではじめて自身の通った道筋を知ることになることもあるだろう。だから過程の筋道それ自体の開示は決

して「研究」において必須の条件とは言えない。潜ったということが事実である以上、その過程の一点が開示されるだけで十分に研究となる。

なぜなら「叡智の本質」として「原因の究明し難い原初的な指示を帯びる」（グラッシ:244）からである。「この賢者（芸術的人間）の領域で論証が独自の必然として成功するのに必要なのは、合理的理由づけでなく、ただ自身の作品を現実化することのみ」にある（グラッシ:245）。作品とは「絶対の現実の証人にして例証」なのである（グラッシ:245）。一点の作品それだけで、例証として十分である。それは同じような作品を製造し続けることができるというような、商業作家の要件とは全く別の次元に属している。例えその後にはいかなる作品も作らなかったとしても、その一点においてのみで研究としての例証として評価されることになるだろう。

光に向かって潜る行為は、きつと直線的にはなされていない。そのつど掴める範囲にあるものを手がかりにして方向を変えながら、また決して透明ではない海水に流されながら、その光に向かっている。だから、結果が明らかにされた後で俯瞰してみれば、その過程の線はひどく右往左往しているように見えるかもしれない。もっと直線的に、最小限の言及によってそこにたどり着けるように思われるかもしれない。だが、研究において重要なのは、身体性をともなった潜る行為にある。もっと短距離で、あるいはそれとは違った筋道で潜ることができたとしても、実際に潜ったそのときのアクチュアルなものこそが重要であろう。

そこで、こんにち研究が進んでいる Art-Based Research(以下 ABR と記す)を研究方法とする。この方法は既存の科学的研究が、科学的に取り扱える限りのものしか取り扱えないということ、さらには先に述べたように従来の科学では取り扱えないものを取り扱える形へと変容させてしまっているという反省から、芸術系大学の博士論文やナラティブアプローチを主とするような社会学からの要求で研究が進んでいる研究方法である。ここで芸術が注目されているのは、芸術が従来の科学とは異なった方法で、物事を取り扱えるという特徴があるためだと考えられる。

つまり ABR においては既存の科学とは異なった知性＝芸術的知性が必須なものだといえる。つまり ABR による芸術的知性についての研究は、同時にその

方法論である ABR についての研究でもある。この方法と対象のウロボロスのような関係は、既存の科学的研究では成立しないものである。しかし ABR はこれを可能にする。言い換えれば芸術的知性とはこれを可能にする知性なのである。

第1章 二枚の布

芸術的知性について思考するにあたり、どこからはじめたらよいだろうか。既存の芸術諸活動や美術教育からそれを浮き彫りにすることは難しいように思う。芸術や美術教育に関わる諸事象は多くの要素が複雑に絡み合っているからである。芸術や美術教育の原理のレベルから再びそれらを捉えなおさなければならぬ。となれば、それらを駆動させているもの、芸術における思考のありようから考察を進めたい。

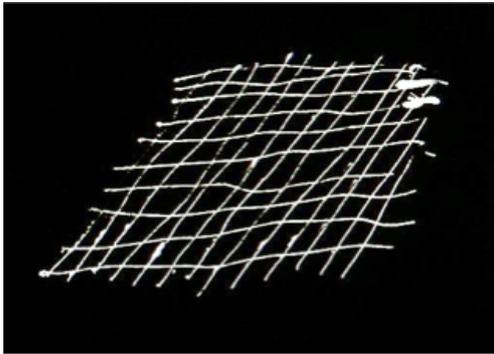
わたしたちの思考のありさまは、わたしたちの世界のありさまと響き合っている。あるいは、わたしたちの世界のありさまは思考のありさまによって規定されている。わたしたちの思考はわたしたちの世界から独立し、遠くから世界を対象として眺めているわけでもなく、また、わたしたちの世界はわたしたちの思考とは無関係に、独立して存在しているわけでもない⁵。わたしたちは世界と共に思考し、わたしたちの世界は思考と共に形成されていく。思考—世界の間を因果や主従関係ではなく、相互に影響し合いながら形成し続けるものとして捉えたい。

この思考のありさまと世界のありさまは二枚の布のメタファーで考えることができる。わたしたちはカオスとしての世界、開かれ、いかようにでも解釈可能な開かれた世界から糸を紡ぎ、それらを基にしてわたしたちの世界を、布のように形成していく。一枚は縦糸と横糸で織られた布、もう一枚はフェルトとして。

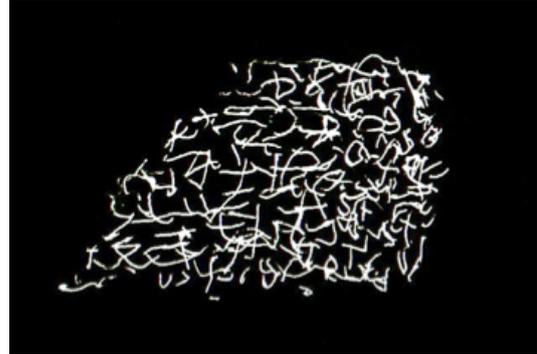
織物は縦糸と横糸をはっきりと分け、決まった規則に則って作られていく。一方、フェルトは細かく断ち切られた糸が、縦糸と横糸の区別なく絡み合い、圧縮されて作られる。この二枚の布の性質の違いは、そのままわたしたちの思考およびわたしたちの世界の傾向を示している。わたしたちは織るように思考し、またフェルトのようにも思考する。そしてわたしたちの世界は織物のように論理性を持ち、一方でフェルトのように非論理的でもあるのである。

⁵ この素朴な言説に対して、この世界わたしたちの思考とは無関係に、物理的に存在していると批判することも可能かもしれない。

「二枚の布のメタファー」



「織物」



「フェルト」

この二つの思考と世界のありさまをドゥルーズ+ガタリの科学論と空間論と共に考察してみたい。彼らは科学を二つに分ける。一方はわたしたちが一般的に「科学」とであると認めるものであり、それを「王道科学」（ドゥルーズ+ガタリ:421）呼ぶ。他方、それとは異なったもうひとつの科学を指摘し、それを「マイナー科学」ないし「遊牧科学」と呼ぶ。王道科学は条理空間を形成し、あるいは条理空間によって成立する。他方、遊牧科学は平滑空間において遂行される。

織物、王道科学

わたしたちが「科学的」に世界を意味のあるもの、ひとつの秩序として捉えるとき、思考の様式は「王道科学」に基づいている。王道科学とはこんにち支配的なわたしたちの思考のあり方である。物事と物事の間になんらかの因果関係を発見し、そこに論理的妥当性と根拠の提示を要求する。そして提示された因果関係を追試し再現可能性をもってして証明することで、その正当性を認め、正しいものとして納得する。天体の運行から生命の発生、わたしたちの感情にいたるまで、すべてが「王道科学」によって思考され、その正しさが証明され続ける。わたしたちの世界は論理的、合理的に組織化されていく。

わたしたちは世界を紐解き、一枚の布として織る。布を織ることは世界を知ること、体系化して理解できるようにすることである。織られた布は、構造化

され、グリッド状の座標を持っている。縦軸と横軸の折り目を指定することで世界から紡がれた物事はその位置を指定することができ、周囲の物事と不動の関係を結び結ぶ。再びわたしたちの世界がカオスに戻らないように、織物はほつれの無いように注意深く、きつく織られなければならない。

この織られた布、「織物」は「条理空間として定義されるいくつかの性質を持っている」（ドゥルーズ+ガタリ:531）。「条理空間」とは、区分された空間、区画化された空間である。「条理化されたものは、いつも一つのロゴスを持つ」（ドゥルーズ+ガタリ:534）。

王道科学によって織られた布、織物は条理化されており一つのロゴス、論理に支配されている。条理空間とは「定住民空間」であり「国家装置によって設定される空間」である（ドゥルーズ+ガタリ:531）。わたしたちは条里空間としての都市を形成する。わたしたちが安心して定住し国家を設置できるのは条理空間の内、都市においてである。区画化された空間を割り振られ、そこを所有することで定住する。わたしたちは王道科学によって、カオスとしての世界からわたしたちの世界を秩序ある条理化した一枚の織物として作り変えることで、その内に定住しているのである。

条里空間としての世界に住むものは条理化の持つロゴス、論理に基づいて思考する。わたしたちは王道科学に基づく思考で世界を条理化し、そこに住むことで王道科学による思考をし、再びカオスとしての世界を条理化し国土を整備し、拡張し続けていく。

わたしたちはカオスとしての世界から何らかの法則を発見し、同時にわたしたちの世界をその法則に従わせる。新たな法則が発見されれば、わたしたちの世界をその法則に基づいて検討し直し、妥当性が証明されればその法則は新たなわたしたちの世界の法として君臨することになる。そしてその法もまた来るべき新たな法則による更新を待ち続けることになる。これはわたしたちの科学史である。進歩史観は王道科学に基づいている。都市国家はより合理的に組織化され、国土は拡張しつづけるだろう。カオスとしての世界は王道科学の光明によって謎が暴かれ、都市の内、織物の内に意味と価値として配置されていく。

この織物をわたしたちは「知識」と呼ぶこともできるだろう。織られた布としての世界は体系化され、因果関係で結ばれた知識である。知識は体系的に学

ぶことができ、必要に応じてそれを指定し、道具として使用することができるようになる。わたしたちは、わたしたちの世界を知識として道具化し自由に使用できる。そのときカオスとしての世界は、領土拡張の対象としてだけでなく、未知の道具としても見做されることになる。わたしたちは定住するためだけでなく、役に立つ道具の獲得のためにもカオスとしての世界を秩序化しつづけるだろう。

王道科学の教育

そのように考えると、学校教育の目的の一つは既に組織化された布、知識を学ぶことと、そこに定住すること、そして、カオスとしての世界の織り方を学ぶことにあると言えるだろう。王道科学の教育。いままで知らなかったことを新しい知識として学ぶことによって、世界を少しずつ広げていくことができるようになること。カオスとしての世界を組織化されたひとつの秩序＝コスモスとして見なすことができるようになること。そしてカオスをコスモスにするその力、論理と合理性を学ぶことによって、わたしたちは自らで世界に秩序を与えるようにできるようになること。わたしたちにとって意味と価値のあるものとしての世界で生きていけるようになること。未知なものに対してもそこに論理を適用することで、勇敢に未知なものへ突き進んでいけるようになることをわたしたちは学ぶだろう。

王道科学の教育は、わたしたちを国家の一員として定住させることでもある。ドゥルーズ＋ガタリは王道科学を「国家的科学」とも呼んでいる（ドゥルーズ＋ガタリ:407-478）。プラトンが人々を統治する術もしくは国家装置の運用術の模範として機織りのモデルを取り上げたのもこのことである（ドゥルーズ＋ガタリ:532）。この教育を「啓蒙」と呼ぶこともできるだろう。

ドゥルーズ＋ガタリはこの王道科学を「『再生する』手続き」（ドゥルーズ＋ガタリ:427）「繰り返しと反復の手続き」（ドゥルーズ＋ガタリ:427-428）と指摘する。王道科学ないしそれによって織られた知識は、何度でも繰り返してその正しさが認められ、反復して使用することができる。誰が行おうが常に

同じように再生することができる。そのように主観を離れて履行することができるものとして、普遍的なもの、客観性が認められ、それを真理として見出されることになるだろう。王道科学は世界に真理を見出す手段、あるいは王道科学によって見出されたものは真理であると。その真理は「安定した、堅固な、信頼できる真理」（デリダ 2014: 88）であり、広く共有可能でコミュニケーション可能な真理である。

わたしたちが学校教育において王道科学を学ぶ理由。物理化学や数学を、歴史といった人文社会科学を学ぶことは、世界を秩序あるものとし、定住し国家を組織し、確かな真理（と見なされるもの）を共有することが同時に実現されるからだろう。

王道科学と芸術

この王道科学による知識には芸術に関するものも含まれる。美術の歴史や技法や材料に関する知識は客観的で再現可能性のあるものとして組織化されている。それらの知識は体系的に学ぶことが可能である。つまり、美術のこの限りでの内容においては、知識として、簡単に言ってしまうえば他教科と同じように学ぶことができる。

その内容は美術に限定されずにほかの教科で取り扱われている領域に含まれる。例えば美術の歴史はその名のとおり「歴史」に含まれる。逆に、歴史から美術に関するものだけを取り出して「美術史」として再体系化したものに過ぎないとも言える。美術史は美術を対象とした「歴史」である以上、そこに「美術」の特異性、例えば感性や趣味や感情や自己表現といったものなどなく、あくまで王道科学によって歴史として体系化されたものである。

技法や材料に関して、そういった歴史的な観点から捉えることも、つまり「技法史、材料史」として捉えることもできれば、他方で化学や光学ないし工学として思考することもできる。例えば絵具の組成は化学的に分析することで理解でき、製造できる。またその使用法に関しても工学的なエンジニアリング、オペレーションとして捉えられるものでもある。絵具が、こと絵画制作に用いられているからといって、美術に限定した領域でのみ考えられるのではなく、広

く王道科学に基づいた知識とその運用の内に置くことができる。絵具の製造やその技法的運用は「繰り返しと反復の手続き」であって、そこに何か神秘的なものがあるわけではない。

絵画技法に関して言えば、例えば透視図法は王道科学そのものである。透視図法は平面上に、客観的に遠近を知覚されるイリュージョンとしての科学技術である。それは数学的に演算でき、オペレーション可能である。主観や感情といったものの介入なく、機械的に再生することができる。

そして透視図法こそ、条理空間を理解する雛形である。世界を数学的尺度の座標に置き換えを静止したものとし、視点も固定した一点とすること。わたしたちの視覚は透視図法的なユークリッド空間（ドゥルーズ+ガタリ:427）、王道科学の条理空間に囚われている。視点に近いものは大きく、そこから離れるものは数学的に等しく小さくなっていき、消失点に収斂していく。透視図法という絵画技法こそが王道科学のメルクマールである。

明暗や色彩に関しても、平面上に立体を感じさせるイリュージョンや光の質や固有色を感じさせる技術は王道科学の論理に従っている。透視図法に頼らずとも平面に奥行きを持った空間を感じさせる術や、特定の色の光源の下に固有色を感じさせる術は客観的に反復可能な技術である。一般的な意味で絵が上手いという時には、この技術の適切な運用の是非について言及しているだろう。

比率に関して言えば、黄金比といった形態に関するものも王道科学である。美しいとされる比率は何度も反復され利用される。その比率は音楽においても同じく発見され、あるいは生物にも見出され、比率は美の真理であるかのように見なされもする。それでも芸術作品においてこの比率が決して万能なわけではない。例え黄金比に則ったからといって、常にその作品が美しいと知覚されるわけではないし、まったくその比率に当てはまらないものであったとしても、わたしたちはそこに美を知覚することもある。

そのような技法や材料といった王道科学における美術の重要な要素が、美術作品制作における認識のありように直接的に変容を促すことは重要である。例えば風景を描くこと。そのことを感性的なレベルとしてのみ捉えるのではなく、王道科学における知覚に関するものとして捉えてみることもできる。風景を描くことは王道科学的に物事を分析し、体系化して、秩序立てて平面上に再構成

するという科学的なオペレーションである。遠近法、線遠近法にしる空気遠近法にしる、それは科学的な根拠に基づいて成立しており、何度でも再現可能な科学技術である。ここに、この国に絵画が輸入された一つの時期に、科学技術とみなされていたことも理解できる⁶。ものを描くことのひとつの傾向は王道科学として位置付けられる。

だが、その一方で美術作品に用いられる材料や技法は、所与のものとして与えられるだけではなく、つまり既に体系化されたものだけで成立しているのではなく、新たな体系を作ることも行われ続けている。それは美術の技法史、材料史を紐解けばすぐにわかる。土性顔料の使用に始まり、膠や乾性油の使用、それらは地域や時代によって異なり、また拡張をしてきた。支持体もまた壁からパネルや紙、画布へ。その拡張は写真や映像、CGへと続いている。

そして、技法は特定の素材に適応されるだけではなく、その技法そのものが新たな素材を活用する契機にもなり、それへの応用もなされる。それは写真と絵画の関係や、CGと絵画の関係に明らかに示されているだろう。それらの関係は単なる対立関係ではなく、相互に模倣と補完の関係も有している。また、現代のCGの技術を、サージェントを系譜にもつ油絵具の技術に基礎付けられて発展したと考えることができる。

その新たな体系化はこんにちも続けられている。いままでに美術作品の歴史上用いられなかった素材が使われたとしても、この新たな素材の利用はこんにちの、あるいはいわゆる現代美術に特有のことではなく、美術の持っている構造からしてあくまで歴史的に位置付けられる。美術の材料、技法は常にそれまでに培われた材料、技法を知識として学び使用しながら、同時にそれまでには美術の文脈では取り扱われたことがなかった材料や技法が新たに用いられ続けてきた。こんにちの芸術表現が多様なメディアを使用していることは、それ

⁶ わが国に初めて西洋絵画がもたらされたのは、1543年以降に来日したポルトガル人によるものと考えられているが、その後幕府はキリスト教や革命思想などが西洋から流入することを回避するため洋書の輸入を禁じていたが、1720(享保5)年から純粋な科学技術的な内容の洋書に限り輸入を解禁する。新政府は測量や製図、紙幣の制作等、多くの西洋絵画の技法を必要としており、1858(安政5)年には絵図調方を設置、川上冬崖らが絵図調出役となる。当初、美術は富国強兵に役立つ、科学技術のひとつとして輸入・研究されてきた。詳しくは拙稿(2015)「美術家が美術教育に関わることの意義—自由画教育論の再措定—」参照。

までの材料や技法と無関係にあるのではなく、例えその系譜が明示的でなかったとしてもなんらかの繋がりはあると言えるだろう。

そしてここで重要な点は、この新しい素材や技法の発明というものが決して王道科学にだけ属しているとは考えられないという点にある。未だ体系化されず個人的な経験の内にだけその根拠を持っており、客観的で反復的な利用をするには不十分な状態にとどまっているものは少なくない。それがそのままその作家の特異性＝個性と見なされることもある。そのような、王道科学にまで浮上することのないものをもうひとつの科学に属するものとして考えることができる。

このもうひとつの科学は、材料や技法の新しい発明という段階だけではなく、既存の技法、王道科学によって組織化された技法の運用に関しても機能している。それは明示され伝達されることのないもの、意識せずともそのようにしている技術、いわゆる暗黙知と呼ばれるものだろう。絵を描く際の筆さばきや木を彫るノミさばきなどは、確固たる技術とさせることはなくとも、制作において熟達したひとつの技術として重要な役割を持っている。この技術は、条理空間に配置されることなく、制作者の身体の内にも有機的に組織されている。その有機性ゆえにその技術だけを取り出して示したり、伝達することが困難である。それを知り、学ぶためには、その運用の実際を目の当たりにし、学ぶもの自身も自らの身体の内でもそれを有機的に組織化するしかない。

あるいは芸術作品に対してどのように感じるかということに関して、それは王道科学に属しているとは言えないだろう。一枚の絵を前にしたとき、王道科学を動員し、美術史的な位置付けやどのような材料を用いているか、どういった技法で描かれているかといったことを分析することはできる。だが、それだけでその作品を鑑賞したとは到底言えないだろう。作品をどのように感じるか。その個人的で感性的と言われる次元でのことを抜きに芸術を考えることはできない。

芸術はその一部を王道科学に属するものとして他教科と同じように反復し伝達することができ、教育可能なものであるばかりではなく、個人的な身体に組織化され反復することも伝達することも困難なものでもある。このもうひとつの科学、主観的な個人の身体性の次元、感性に属するようなものをドゥルー

ズ+ガタリは「マイナー科学」「遊牧科学」という概念で指摘し、その性質を明らかにしていく。

フェルト、マイナー科学

「分類することが非常に困難で、その歴史をたどることさえ難しいある種の科学、あるいは科学のある種の扱い方が存在する。それは通常の意味での『技術』ではないが、さりとて歴史的に確立された王道的ないし合法的意味での『科学』でもない」。そのようなものが王道科学に対してオルタナティブなものとしての「マイナー科学」「遊牧的科学」である（ドゥルーズ+ガタリ:417）。つまり、遊牧科学とは王道科学からははみ出しており、未だ科学とは認められていないものである。「国家的科学は遊牧的科学から専有できるものだけを採用し、それ以外の残りは、真の科学的資格をもたない、応用範囲の狭くかぎられた便法としてしまうか、あるいは単に抑圧し禁止してしまう」（ドゥルーズ+ガタリ:418）。そのようにして、遊牧的科学は常に王道科学によってマイナーの位置に置き続けられている。

「遊牧科学は、単なる技術や実践ではなく、王道科学の観点とはまったく異なる仕方で、そうした関係〔科学と技術、科学と実践の関係〕が問題として提起されかつ解決される科学の場」（ドゥルーズ+ガタリ 2010: 45）なのである。だから王道科学を正当で優位なものとし、遊牧科学を「擬似科学的あるいは下位科学的な段階と見な」すべきではない（ドゥルーズ+ガタリ 2010: 45）。

マイナー科学は、王道科学の「再生する」手続きに対して、「随行する」手続きをもつ（ドゥルーズ+ガタリ:427）。マイナー科学は王道科学がもつ「再生する」手続き「繰り返しと反復の手続き」によってその正しさを証明することができず、「安定した、堅固な、信頼できる真理」に至ることはできない。可能なのはただ「随行する」こと。「随行することと再生することは同じではない、再生するために随行することなどありえない。再生（それが演繹という形をとるにせよ帰納という形をとるにせよ）の理想は、いかなる時でもいかなる場所においても、王道科学に属しているのであり、時と場所の差異を変数として扱い、そこからほかならぬ変数の形式を法則として取り出すのである。（…）

再生することは、再生されるものの外に位置する固定した観点の恒常性を必ずともなうものであり、それは岸にとどまりながら流れを眺めることである。だが随行することは再生の理想とは別の事柄だ。」「素材のさまざまな『特異性』を探し求めるとき」「変数の連続変化のなかに巻き込まれるとき」随行することは強いられる（ドゥルーズ+ガタリ:428）。

条理空間においては、世界のカオスに対して固定した観点から眺めることしかできないが、平滑空間においてはカオスに巻き込まれることで随行する。王道科学が「安定した、堅固な、信頼できる真理」を志向する「定理的モデル」であったのに対して、マイナー科学は「問題的モデル」である（ドゥルーズ+ガタリ:417）。「安定した本質から出発してそこから導き出される諸特性へと演繹によって進んで行くのでもなく、ある問題から、それを条件づけ、それを解決するさまざまな出来事へと進んで行く」（ドゥルーズ+ガタリ:418）。

マイナー科学は平滑空間を形成する。平滑空間は定住民、国家を作らない、遊牧民の空間である。平滑空間は「非等質な空間であって（…）非計量的で中心をもたないリゾーム的多様体、空間を『数える』ことなく空間を占める多様体、それを『探検する』には『その上を進んでいく以外にはない』ような多様体」である。「ユークリッド的条理空間のように視覚的な空間であるよりも、むしろ触覚的な、つまり手による触覚の空間、微細な触覚行為の空間」である（ドゥルーズ+ガタリ:427）。

平滑空間はカオスとしての世界に随行することで糸を紡ぎ出し、それを触覚的に結び付け一枚のフェルトをつくる。その糸の「近傍同士の接合は特定の筋道とは無関係に行われる」（ドゥルーズ+ガタリ:427）。フェルトはロゴスを持たず、法則に従うことなく、その時々触覚的なアクチュアリティにのみに従って生み出されていく。その糸の結びつき方は王道科学からすれば非論理的で根拠をもたないものと見なされるだろう。「再生する」手続きによって追試し、その整合性を証明することもできない。なぜ、その糸の隣にこの糸がくるのか、そこで断ち切られているのか、その根拠が見えない。だが、王道科学だけでは言い当てられない芸術における思考は、このようなマイナー科学の思考、フェルト状の思考である。

カオスに抗する形象の力

芸術における思考。ロゴスに従った王道科学の思考とはことなつたマイナー科学の思考は、カオスに対して随行的に、触覚的に関わる。つまり、未だ平滑空間にも条理空間にもなっていないカオスとしての世界に対して、随行的に巻き込まれることによって関わっていく。そのカオスとしての世界との関わりのなかから、フェルト状の平滑空間を生み出していく。わたしたちがそこで世界とどのような関係を取り結んでいるのか、そのプロセスをグラッシの指摘と共に考えてみたい。

グラッシは以下のように指摘する。「動物的感觉世界は、生得の行動様式の硬直した固定化を反映する」（グラッシ:36）。動物的感觉世界は「絶えず直接的で支配的な命令の合図に否応なく従属する」のであって「代案の意図をも妨げる類の強制から逃れられない」（グラッシ:36）。つまり、動物としての人類という種はカオスとしての世界に対して、その種固有の感觉世界を形成している。その動物的感觉世界は生得的なものとして、わたしたちの意思とは無関係に一義的記号として感觉を介して作用している（グラッシ:227）。その記号は無意識の世界に直接的に作用する（グラッシ:178）。わたしたちを囲んでいる世界とは、人類という「類」の固有性に基づいている、自分の意思では選択できない固有性を示している。それは「知の過程にのっとりず、直接に記号に従って実現されている活動段階」であり、そこでは主体客体の区別がなされず「あるのはただ記号が提供するきっかけへの〈従属〉のみ」、「曖昧なところのない記号の支配」だけがある（グラッシ:183-184）。

例えば、光はわたしたちにとっては視覚的には可視光線として、その範囲を超え出るものは触覚的に熱として知覚され、それ以外のものは物理学的に存在するとしてもわたしたちは身体的にそれを知覚することができない。そのように身体的に知覚される環境世界は、形象として知覚される。形象は一義的な意味をもった記号として認識され、それに対して一義的な行動を要求する。わたしたちは類に従属した動物的感觉世界の形象に強いられた状態において、「行動、疑問、思考のためのさまざまな指示記号が生まれ」、経験的、目的即応的、日常的世界を構成する。「自然が人間の生の段階に現れるのなら、自然はカオ

スとして姿を表し、人間はそのカオスから未来の秩序、すなわち自身のコスモスを創造する」のである（グラッシ：41）。

だが形象は、そのような動物的感觉世界の生得的な束縛から自由になる契機も持っている。わたしたちは形象を一義的な解釈から解放し、多義的に解釈する力を持っている。「自然的生に縛られない」ものとして「人間の自由」があるのである（グラッシ：37）。例えば夕日に対して、「夜が来る、住処に戻れ」という一義的な解釈、命令だけではなく、それを思い出を想起させるものであったり、世界の終末であったりといった多義的な解釈をするだろう。つまり、その多義的な解釈の自由を行使する力とは想像力と言って良い。わたしたちは動物的感觉世界に縛られてはいるものの、そこで生じる形象を自由に解釈する、想像力を持ち得ているのである。

そのようにして、わたしたちの感觉世界は「多層の意味をもって姿を表わす」（グラッシ：159）。だが、その多義的な、意味が開かれ続ける世界とは、世界を特定の意味のあるものとして同定することを妨げる。形象の自由な解釈は、同時に世界がいかようにでも解釈可能で、決定的な意味をもたない、虚無として認識されるのである。わたしたちは、その世界の無意味さ、虚無の耐え難さから、再び意味付与を欲する。夕日はわたしたちにとっていかようにも解釈可能な形象であったが、その意味の開かれに対して、わたしたちは再び夕日の意味を生み出そうとする。わたしたちは無意識のうちに動物的感觉世界の限定から自由になった無意味な世界に、なんらかの意味付与を行なっている。わたしたちには「感觉現象やわれわれの環境や生すら、勝手に意味で埋める能力」が備わっているのである（グラッシ：37）。

この開かれた感觉世界を再び「勝手に意味で埋める能力」とは、ロゴス、つまり論理的な思考に先立っている。形象の中で形象によってなされる思考である。わたしたちはある形象をそれとは異なった形象と結び付け、その結びつきにある意味を見出す。そのようにして形象と形象とは次々に結び付けられ、世界はひとつの意味で結びついた世界として構成されるのである。この構成された世界をフェルト、平滑空間とみなしてよいだろう。フェルトをなす糸一本一本は形象によって世界から紐解かれている。糸は任意の長さで断ち切れ、ほかの糸と絡み合わされる。その形象としての糸は自由に取り扱われる。形象の

世界は、フェルト状になり、ひとつの空間を、なんらかしら意味のある世界となる。そのフェルト状の世界は未だ条理化することなく、ロゴスの支配を受けることなく、世界のカオスと触覚的に関係し合う場所に生じている。

異なったものを結びつける思考

このフェルトを作るとき、形象としての糸を異なった形象と結びつけるとき、わたしたちはどのような思考をしているのだろうか。それはロゴスに従ってはいないにしても、単にデタラメになされているわけではない。そこでは形象言語、アレゴリー的思考がなされている。

アレゴリーにおいて重要なのが「最もかけ離れた最も対立する特定のものを並べて結びつける能力」、「不一致に一致をみる」能力である(グラッシ:386)。そのような一致、結びつきを見出すのは、「ロゴスによって合理的やり方で因果を〈結ぶ〉からではなく、直接にして形象的にいきなり一挙にそうになっている」ような結び付け方による(グラッシ:391)。その結びつきの根拠とはただ「似ている」あるいは「のような」といったものでしかない。形象という糸は因果関係で取り結ばれるのではなく、全く異なったもの同士がただ似ているということのみによって結ばれていく。夕日を前にして突如にそこに無関係な何かを想起するとき、わたしたちはアレゴリー的に思考し、夕日とそれを結んでいるのである。その関係性に対して、わたしたちはいかなる根拠付けをすることも挫折するだろう。あるいはいかにも誰もが納得する理由を見つけ出したとしても、それが確かな動機であったとしたときに残る違和感は拭うことができないだろう。

この無関係なものを結びつけるアレゴリー的思考は、「類似性ないし類比性」の発見ということの意味しない。類似性とは「実体と実体においてだけ類似している」のであって、類比性は「隠喩的な類似性、もろもろの関係の類似性」である(ベンヤミン 2010:142)。類似性と類比性とはその関係のあり方で区別されるが、そのどちらもひとつの科学的な原理、合理的な原理に基づいて共通要素が見出される。そうではなく、この無関係なものを結びつける思考は、ベンヤミンの言う「親縁性」であろう。「親縁性は、なんらかの特殊個別の現

れ（表現）を求めることなく、存在（本質）全体にまるごと関係し、「因果関係も親縁性の根拠とならない」（ベンヤミン 2010:143）。親縁関係は「合理的知性によって理解することはできても、合理的知性において作り出すことはできない関係」である（ベンヤミン 2010:145）。

ベンヤミンは「音楽を聞いて、ある風景や詩を思い描く」のは「音楽と（合理的に）類比対応している何かを求めている」のであって、「音楽に対しひどく粗雑に振舞い、音楽を素材的に」扱うものとして批判する（ベンヤミン 2010:145）。その音楽と何かを類比関係において結びつけるのは「類比性が親縁性の原理とみなす」という類比性と親縁性の混同による（ベンヤミン 2010:145）。例えば、爽やかな青色の色面が塗られている絵を見て夏をイメージすることは、青色と夏の類比関係の発見でしかなく、青色の色面を夏を思い出すための素材として扱うという粗雑な振舞いである。逆に夏の思い出を描くために青色を塗ることも同じだろう。そこでは青色の絵具は夏のイメージの素材として奉仕し、一義的な意味に従属するよう取り扱われている。わたしたちが夕日を前にしたときに想起した何かは、そのような類比的なものではない。いかなる類比関係も発見できないような関係性によって結びつけられたものである。

ベンヤミンは「類比性と親縁性の混同によって定義される人間類型」を「真正な親縁性のうちに、なつかしさを覚えさせるものしか求め」ない「感傷的人間」と呼ぶ（ベンヤミン 2010:146-147）。この類比性と親縁性を混同した感傷的人間は「真正な親縁性」によって異なったもの同士を結びつける芸術作品の内に、なつかしさを覚えるもの、自らの記憶を類比的に想起させるものだけを発見しノスタルジーに浸るだろう。

そこでは作品の諸要素だけではなく、その作品自体がノスタルジーの素材として利用されることになる。音楽にしろ、絵画にしろ、映画にしろ、小説にしろ、それを鑑賞することで感傷的になって満足するだろう。共感しノスタルジーに浸れるポップソングはわたしたちを感傷的にし、涙させ、癒しを与えるだ

ろう。そのような癒しは芸術の力などではなく、単に類比性と親縁性の混同、「まったくの倒錯」（ベンヤミン 2010:145）による⁷。

わたしたちは意味に開かれた形象を親類性によって結びつける。フェルトは親類性の力で結び付けられ一枚の布を形成している。フェルトはそのような「異なったものを結びつける思考」によって作られる布である。ロゴスの力によって、王道科学によって作られた織物とはちがい、フェルトは縦糸と横糸といったような論理的な構造を持っていない。ただ、形象のアレゴリー的な結びつきだけで作られている。その結びつきは、構造的な結びつきではなく、圧力によってのみ、つまりアレゴリー的思考の親類的な結びつきのその強度に依存する。その強度が弱ければ、糸はほつれ、動き、また異なった糸と結び付けられるだろう。フェルトにおける糸は、織物のように座標を持たず、つねに流動的にその位置と結びつきを変え続ける可能性に開かれている。

フェルトとして、平滑空間として世界を生み出すことは、合理的、論理的な思考や学び、教育と相容れないだろう。わたしたちは主観的に、個人的なイメージで世界をフェルト化するしかない。わたしたちのそれぞれの身体感覚と体験によって、フェルトのありようは全く異なるからである。わたしたちは誰にも学ぶこともなく、自身と世界とのアクチュアルな関係のみに従って、自身の想像力の限りに世界をフェルト化するしかない。そして、そのフェルトの結びつきを論理的に説明することも、そのように結びついたことの根拠を示すこともできない。それをほかの人によって追試され、その根拠を証明することも叶わないだろう。

〈科学的知性〉と〈芸術的知性〉

ここに至って、王道科学に基づく思考の性質を〈科学的知性〉とし、マイナー科学に基づく思考の性質を〈芸術的知性〉としたい。知性という概念は狭義での知性、感性と対立するものとしては考えられていない。グラッシは「知性

⁷ このように指摘すると、芸術作品として見なされているものや芸術鑑賞だと思われるものの多くを批判していると思われるだろうか。ベンヤミンによって「まったくの倒錯」として指摘されるような類比性と親縁性の混同による芸術作品や鑑賞のあり方は後にリトルネロという概念と接続することによって改めて芸術の内に位置づけ直すことになる。

intelligere」という語を「内部 読解 intus legere」と「インテリゲンツ Intelligenz」＝厳密に分析可能な行為とに結びつけ、「現象を読む行為」として指摘する。知性を「現象を読む行為」とすれば、世界から糸を紡ぎだし布を作ることは、それが織物であろうともフェルトであろうとも、そのどちらの行為も同じく知性的な営為と言えらる。狭義での知性＝〈科学的知性〉はこの「厳密に分析可能な行為」という傾向のみを指している。

そしてグラッシは、知性行為の本質を形成するものとして「仮説的に投企する結果」としての「解釈」にあると指摘する（グラッシ：79-82）。わたしたちの「知性」はカオスの世界の意味の未決定性を前にしたときの現象の「解釈」にその本質をみることができ。グラッシの知性概念に依拠することで、わたしたちは知性を狭義の意味、王道科学の内の限定から解放することが可能になる。

王道科学に基づいてカオスとしての世界における現象を読む行為、解釈する行為を〈科学的知性〉による思考とするならば、マイナー科学に基づく行為を〈芸術的知性〉による思考と呼びたい。わたしたちは〈科学的知性〉によって織物を作り、〈芸術的知性〉によってフェルトを作るのである。

この織物とフェルト、〈科学的知性〉と〈芸術的知性〉とは優劣の関係があるわけではない。「重要なのは、両者の境界で起きる諸現象であって、そこでは遊牧的科学が国家的科学に圧力をかけ、逆に、国家的科学が遊牧的科学の成果を自分のものとし、変形するという相互作用が行われている」ことにある（ドゥルーズ＋ガタリ：418）。この指摘で重要なことは単に二元論的な二項対立の思考の忌避というだけではなく、〈科学的知性〉と〈芸術的知性〉、織物とフェルトの関係において密約ともいえるような相互作用があることにある。

次章以降で〈芸術的知性〉の性質と〈科学的知性〉との密約について思考を進めていきたい。その性質と密約は、わたしたちにとって世界を意味のあるものとすると同時に、わたしたちを再び一義的な意味に支配させるという両義的な力を持っているのである。そしてその支配に対抗するものとして、〈芸術的知性〉のポテンシャルは芸術として開示されることになる。

第2章 ムーサのリトルネロ

〈芸術的知性〉による思考、世界のフェルト化は世界のカオスに対抗するためにムーサ⁸の歌をうたうことを要請する。カオスとしての世界に接することの恐怖。そこでは視覚的な見通しも効かず、カオスの力に巻き込まれ、遊牧的に探検するしかない。触覚的にカオスとしての世界をフェルト化するしかない。その過程はわたしたちを勇気付ける歌とともにある。このことをドゥルーズ+ガタリの「リトルネロ」という概念によって理解を深めたい。

リトルネロ・領土化・表現

はじめに、ドゥルーズ+ガタリが示したリトルネロという概念の理解から進めたい。リトルネロのイメージを大まかに掴むため、『千のプラトー』の「1837年—リトルネロについて」の出だしを見てみよう。

I 暗闇に幼な児がひとり。恐くても、小声で歌をうたえば安心だ。子供は歌に導かれて歩き、立ち止まる。道に迷っても、なんとか自分で隠れ家を見つけ、おぼつかない歌をたよりにして、どうにか先に進んでいく。歌とは、いわば静かで安定した中心の前ぶれであり、カオスのただなかに安定感や静けさをもたらすものだ。……歌はカオスから飛び出してカオスの中に秩序を作り始める。

II 逆に、今度はわが家にいる。もっとも、あらかじめわが家が存在するわけではない。わが家を得るには、もろくて不確実な中心を囲んで輪を描き、境界のはっきりした空間を整えなければならないからである。……カオスの諸力ができる限り外部に引きとめられ、内部の空間が、果たすべき務めの、あるいはなすべき事業の胚種となる諸力を保護するにいたる。ここでは選別、排除、抽出の活動がくりひろげられ、それによって大地の内密な諸力、大地の内部にある諸力が、埋没することなく抵抗し、さらに、成立した空間のフィルターやふるいでカオスを選別して、カオスから何かを取

⁸ ギリシア神話の文芸を司るとされる女神。詩神として詩人に靈感を与えるとされる。ミューズとも称される。

り入れることもできるようになる。……一人の子供が、学校の宿題をこなすため、力を集中しようとして小声で歌う。……そうすることで自分の仕事に、カオスに抵抗する力をもたせているのだ。

Ⅲ さて、今度は輪を半開きにして開放し、誰かの中に入れ、誰かに呼びかける。あるいは、自分が外に出ていき、駆け出す。輪を開く場所は、カオス本来の力が押し寄せてくる側にはなく、輪そのものによって作られたもう一つの領域にある。……身を投げ出し、あえて即興を試みる。……ささやかな歌に身をまかせて、わが家の外に出てみる。ふだん子供がたどっている筋道をあらわした運動や動作や音響の線に、『放浪の線』が接ぎ木され、芽をふきはじめ、それまでと違う輪と結び目が、速度と運動が、動作と音響があらわれる。

(ドゥルーズ+ガタリ『千のプラトー』359-360頁)

これがリトルネロのおおまかなイメージである。リトルネロとはⅠ.暗い森の中でカオスに対抗するために歌をうたい、Ⅱ.大地にはっきりした空間を整え、そこにわが家を建てることで、カオスから選別、排除、抽出を行い、自身の事業を為す。そしてⅢ.輪を半開きにし、子供は外に出ていくという一連の現象である。そして、この3つの事柄はリトルネロという「同一の現象における三つの局面」だという(ドゥルーズ+ガタリ:360)。

そもそもリトルネロとは音楽用語であり、主題を何度も繰り返す形式のことである。暗い森の中、子供は未知なるカオスに侵されてしまいそうで不安であろう。いかなる見通しも立たず、周囲は深い暗闇が広がっている。何者かの気配がする。遠くに聞こえていた声は、いつの間にかすぐそばでしている。周囲をついてきている足音がする。何者かが、子供には理解出来ない声でコミュニケーションをとっている。それらが私を傷つける存在かも、それとも家路を見守ってくれているのかも判断できない。

子供はそのようなカオスに抵抗するために、同じ主題を何度も繰り返すリトルネロ形式の歌を口ずさむ。周囲から聞こえる声を打ち消すかのように。あるいは、その声を真似て、仲間であるかのように。「リトルネロ」はそのような

自らの存在が侵されるかもしれないという「危機的」(ドゥルーズ+ガタリ:362)な状況において歌われる。

ここで言う「カオス」とは、人類の種としての動物的環境世界の外にある世界そのものとしてのカオスではなく、その動物的環境世界が形象によって多義的に開かれたものとして解釈すべきだろう。なぜならば、わたしたちは動物的環境世界の外に広がるカオスそのものを知覚することはできないからである。それでも、その開かれた世界をカオスと呼ぶことができるのは、その開かれた世界が一義的な意味に同定できないものであり、それが動物的環境世界の外に広がるカオスとしての世界を構造的にミメシスしているからである。つまり、わたしたちは動物的環境世界の外を知覚できなくとも、形象の多義性を介して、世界をカオスとして知覚することはできるのである。わたしたちはその形象の多義性を媒介したカオスに対してリトルネロを歌うのである。

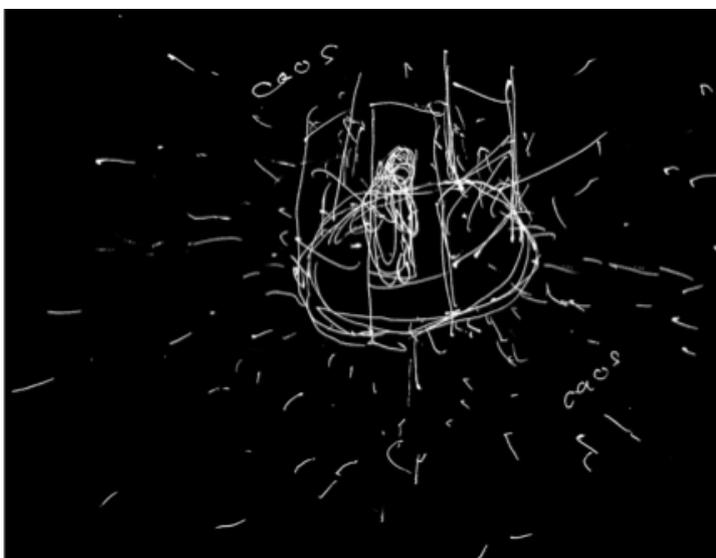
このわたしたちの内なる環境と意味に開かれた環境の間、「中間状態」に生じるものは「リズム」であり、リズムが「表現性」をもつようになるとき、整えられた空間にわが家が生まれる。そのことをドゥルーズ+ガタリは「領土化」と呼んでいる(ドゥルーズ+ガタリ:363)。わたしたちは多義的に開かれた環境としてのカオスとわたしたちの内なる環境との間において、歌をうたうことによって「領土」を作り上げていく。

ドゥルーズ+ガタリは環境の一部を領土化し、その領土が自分の「所有」であることを示すために立てられた「ポスターないし立札」を「表現」あるいは「芸術」と呼ぶ(ドゥルーズ+ガタリ:365)。領土は表現=芸術によって領土として示されるのであって、わたしたちが環境を領土化することは表現=芸術とともになされるのである。そしてフェルトは形象によって作られたように、表現=芸術もまた形象によって作られる。

わたしたちが歌をうたい、あるいは絵を描くことはリトルネロとしての表現=芸術の根源的行為である。わたしたちは意味が開かれた形象=カオスに侵されるという危機的な状況において、その生体の限りに世界との間でリトルネロを歌い、カオスを領土化する。ここで重要なことは、このリトルネロはカオスに抗するために、周囲から聞こえる声を打ち消すかのように歌われることもあ

れば、カオスの声のミメシスでもありうるということである。わたしたちの表現＝芸術の根源は、何か未知なもの、不安な事柄に対してそれを打ち消すかのように異なったものだったり、逆に素朴にそれを対象化し、それを歌い、あるいは描いてみることだったりする。

どちらにしろ、そのような表現＝芸術としての「ポスターないし立札」によって自らの領土は示される。「芸術家は境界標を建て、指標をつくる最初の人間」（ドゥルーズ＋ガタリ:365）であって、特別な才能を持った人間でも芸術作品を市場で売ることを職業にしている人間でもない。カオスとしての環境に対して、自らの力で領土を生み出す人間を「芸術家」と呼ぶことができる⁹。



「立札と領土」

領土化としてのリトルネロをドゥルーズ＋ガタリは「第一のタイプのリトルネロ」と限定的に扱っている（ドゥルーズ＋ガタリ:401）。つまり、リトルネロの「同一の現象における三つの局面」でいうところのⅠとⅡの局面、環境を整え家を建て、その内でカオスに抵抗する力を持たせることがこれに該当する。それに対して第三の局面、外に出ることは「脱領土化」としての「第二のタイプのリトルネロ」として区別されるが、それに関しては次章で触れることになる。

⁹ ここで子供はみな「芸術家」だということもできるだろう。だがこれは、子供があたかも芸術的な作品が作れるとか、芸術家のように既成概念にとらわれずに自由に振る舞うことができるといった意味ではない。そうではなく、自らの力で秩序を作り出すという意味において「芸術家」なのである。

ドゥルーズ+ガタリは領土化の第一のタイプのリトルネロを古典主義やロマン主義の芸術に見出している。この二つは性格の違いはあるものの、どちらも環境を領土化することは共有している。それらの芸術は、前者の場合は世界＝カオスに秩序を与え、後者の場合は「普遍性への野心を放棄し」「みずからを領土化」する（ドゥルーズ+ガタリ:388-389）。

子供が何かを模写したり、世界を描き出そうとするのも、自身の身体的内面的なイメージを描き出そうとするのも、古典主義ないしロマン主義の芸術としての第一のタイプのリトルネロの実践といえるだろう。風景を見てそれを絵に描くことは、風景という環境を領土化することである。あるいはある出来事を絵にすること、例えば夏の思い出を描くことはその出来事と記憶、自らの経験を領土化する。

あるいは、出来事を思い出として話すことでもあり得るだろう。それによって、その夏の思い出は人生的一幕において価値のあるものとなるだろう。特に論理的には解決、納得できないような悲惨で一方的にやってくる暴力的な出来事、震災や犯罪、病といったものに対して、それを描いたり、物語として形象化することは少なからずその出来事を受け入れ、わたしたちを癒し、その現実を超克する力となるだろう。

たとえ具体的な対象や出来事を持たないものであっても、例えば言いようのない不安や苛立ちに対して、その思いを絵にしたり歌にすることで、わたしたちは少しだけでもそれを領土の内において支配することができるだろう。絵を描くこと、歌をうたうこと、物語を紡ぐことのひとつの重要な意味はここにある。それはそれが自らの外にある事柄であれ、自らの内の事柄であれ、それらを対象化し形象によって領土化することで、わたしたちは少しでも安心することができるようになるのである¹⁰。

そして重要なことは、このような子供の表現行為が古典主義やロマン主義といった歴史的な芸術現象と同じ力＝領土化の力に基づいているということである。人間が内外の環境のカオスに秩序を与え領土化しようとする、芸術＝表

¹⁰ ここで前章においてベンヤミンが「まったくの倒錯」として指摘した類比性と親縁性の混同による芸術作品や鑑賞のあり方を表現＝芸術として位置づけることができる。例えそこでのリトルネロが類比性に基づくものであったとしても、それが領土化である限り表現＝芸術と見なすことができるだろう。

現の根源的行為。子供をはじめわたしたちの表現＝芸術は古典主義、ロマン主義の芸術とその根源において何ひとつ差異はないのである。

だが、注意しなければならないのは「近代の芸術」¹¹においてはその限りではないという指摘である（ドゥルーズ＋ガタリ:398-399）。現代に続く「近代の芸術」はこの古典主義、ロマン主義の芸術とは異なったものとして考えなければならない。その差異は「芸術上の一大モメント」によって決定づけられる（ドゥルーズ＋ガタリ:369）。近代芸術はそれまでの領土化としての第一のタイプのリトルネロとは異なったもの、「脱領土化」の傾向をもつものである。それについては次章以降で具体的に言及することになるが、近代芸術がよくわからないものとなっていくのは、領土化ではないものであるからにほかならないということだけここで指摘しておきたい。

ムーサのリトルネロ

さて、ここで改めて注目することは、「表現性は一定の環境で一定の行動を引き起こす一時的な衝動の直接的効果に還元されるものではない」（ドゥルーズ＋ガタリ:366）という指摘である。「そのような効果は、主体的な印象か動揺ではあっても、決して表現とはいえないからである」（ドゥルーズ＋ガタリ:366）。つまり、その時の気分で子供が怒ったり悲しんだりしても、そのような一時的で衝動的な行為は表現とは言えない。それはカオスに対する恐怖の声ないし衝動的な叫びであり、ひとつの秩序、リズムを持った歌＝リトルネロとは異なったものであることは明らかであろう。その声ないし叫びが歌となるためには、ある秩序、リズムが必要であり、それにはムーサの力が要請される。

ムンクの《叫び》。描かれている人物は自然を貫く果てしない叫びを聞いているが、これはまさに自然のカオスの叫びだろう。この叫びはいまだ秩序化されることがない、意味が開かれた形象として、この人物に迫り来る。この人物は環境世界の発する声を、意味のある秩序として、それを世界のリトルネロとして知覚することができないでいる。例え世界がそれ固有の秩序に基づいてリ

¹¹ ドゥルーズ＋ガタリは近代という語を用いるに際して、「ほかに名前がないので近代と呼んでおく」と補足している（ドゥルーズ＋ガタリ:398）。ここでは広義に現代の芸術までも含む概念として理解したい。

トルネロを歌っていたとしても、それが多義性に開かれ、カオスとして知覚される以上、それは歌としてではなく叫びとして聞かれるのだろう。この描かれた人物は環境をカオスの叫びとして聞く。それは動物的環境世界から解放された自由になった人のありさまである。

わたしたちはその自由に立ったとき、世界の叫びを聞くのである。その叫びの中で、人物は耳を両手で塞ぐだろう。あるいは大きく口を開け、その叫びをかき消すかのように、より大きな声で叫び声をあげるだろうか。興味深いのは、ムンク自身はこれに絵画という表現＝芸術という秩序を与えているという事実である。ムンクはこのカオスの叫びの連鎖を絵画として領土化し、それ自体を克服しているのである。カオスの秩序化はムーサの力によって可能になるものである。カオスの叫びに対して耳を塞ぐことなく、あるいは自らの叫び声でもってかき消すことなくリトルネロによって秩序化するに、わたしたちはムーサの力を要請する。

ムーサたちは「秩序をもたらす女神」であり「コスモスを創生」する（グラッシ:242）。ムーサたちの歌にはハーモニー＝秩序がある。ムーサたちの力はカオスとしての世界に秩序を与え、美しいものとして把握可能にする。ムーサたちの歌ううたは第一のタイプのリトルネロの歌である。ムーサたちの歌は世界に秩序、ハーモニーを見つけ出し、それを美しく歌いあげるのである。わたしたちはムーサの歌とともに、カオスを克服することができる。

自らの思いを綴ること。歌うこと。描き出すこと。表現することで、自らと自らの世界を調律し、意味のあるものとして、美しいものとすることができる。このように考えれば、わが家を飾ることはひとつのリトルネロのあり方であると言える。領土化し家を建てたあと、わたしたちはその部屋を自らが気に入るように飾り付け、再びカオスに落ち込むことに、あるいは外部からカオスが侵入してくることに抵抗するのである。これはリトルネロの第二の局面、「一人の子供が、学校の宿題をこなすため、力を集中しようとして小声で歌う」ことに等しい。そこでは「鼻歌を口ずさんだり、ラジオをつけたりする」ことも挙げられている（ドゥルーズ＋ガタリ:359）。BGMとして部屋のなかで流され

る「ラジオやテレビは、個々の家庭にとってはいわば音の壁であり、テリトリーを標示している」（ドゥルーズ＋ガタリ:359）。

「オタク」と称される人々が、好きなアニメや漫画のフィギュアやポスターを集め、それらで部屋を飾ることもこれであろう。それはかつてはヨーロッパで王侯貴族が世界各地の工芸品や美術品をコレクションし屋敷を装飾していたことと何一つ違わない。どちらかが優れた美意識をもっていて、どちらかが劣悪なものとの区別するのだとしたら、それは趣味の問題でしかない。部屋を好みに合わせて仕立てること。それがサブ・カルチャーによろうが、高級な趣味によろうが、質素なものであろうが大した問題ではない。重要なことは、ある秩序に則って領土化すること、ムーサの力を要請し、そこに秩序＝ハーモニーを生み出すことにある。

他人が作った歌をうたうこともまたリトルネロの実践として考えられる。感動的な歌詞の曲に共感し涙したり、勇気付ける歌詞を口ずさむことで現実に立ち向かう力をもらおうといったこともまた、このリトルネロであろう。そう考えれば、マスメディアに露出する歌手やアイドルやバンドが「アーティスト」と称されるのも理解できる。彼らは自らのために領土化をするという意味での「芸術家」であるだけでなく、それを鑑賞する者もまた、その「アーティスト」の表現＝リトルネロを利用することで領土化することができるという意味でより狭義での「芸術家」「アーティスト」とみなされる。他人である「アーティスト」のリトルネロを自らのリトルネロとするには、共感の論理が必要となる。鑑賞者は「アーティスト」の表現に共感し、感情移入することによって他人のリトルネロを自らのものにすることができる。小説や映画の登場人物に感情移入し、共感し感動することも同じである。鑑賞者はその物語の登場人物の思いや考えに共感することで感情移入し、その物語を自らの物語とすることができる。

この領土化のリトルネロとしての芸術＝表現の限りにおいて、ロー・アートとハイ・ハートの区別は意味をなさない。その表現メディアが漫画であろうとアニメであろうと、映画であろうと小説であろうと、絵画であろうと彫刻であ

ろうと領土化という機能において差異はない。作品の趣味性の違い、深刻なものであろうと娯楽的なものであろうと、悲劇だろうと喜劇だろうと、ホラーであらうとラヴ・ロマンスだらうとそこに差異はない。領土化として機能する限りでそれらは等しい。その領土化の、第一のタイプのリトルネロは動植物にも見られ、人間においても求愛や敵に対する威嚇、自らの身体や住まいを飾ること、祭祀行為や神話の作成、古典主義芸術やロマン主義芸術、子供の絵日記から漫画やポップソングに至るまで等しく見ることができる。それらを総じて自己表現と呼ぶこともできるだろう。

集団的リトルネロ、民族主義、神話

領土化は個人によってだけではなく、集団によってもなされる。特定の地域で行われるフォーク・アート、民衆芸術は集団化した第一のタイプのリトルネロである。それはその地域性に根ざして遂行される。また、特定の時代や時期の流行も、その時代・時期という集団におけるリトルネロであらう。リトルネロは個人にだけ帰属するものではなく、集団にも属している。

この集団的リトルネロは国民国家によって利用される。国民国家は自らの民族性を表現＝芸術という立て札をたてることによって示す。そのメルクマールは国旗と国歌である。それらは民族の歴史と精神を象徴し、それを高らかに歌い上げるのである。国民はこの立て札の内、国土に安心して住むことができる。そしてその領土の外に広がるものがカオスとみなされ、領土化の対象とされれば、民族主義に基づく植民地主義は実行されるだろう。ムーサの加護を受けたリトルネロを歌いながら植民地として自らの領土を広げるのである。軍隊が歌ううたは繰り返しのリズムを持ったリトルネロそのものである。兵隊はその歌に勇気付けられ、民族の誇りと正義を胸に行進を続けることができるのである。

軍隊における制服は、戦地の環境のリトルネロと同化すること、つまり保護色となって敵兵に発見されないようにするためのリトルネロというだけではなく、集団を秩序だて同一化させるリトルネロでもある。わたしたちは同じ服を着ることによって、感性的に同一化する。兵隊の制服を着ることで、わたしたちは個人ではなくひとつの群れとして行動するようになるのである。

集団的リトルネロは領土化の拡大だけではなく、その領土の内に向けても力を発揮する。国土に住む者はその領土の内に掲げられる国旗と歌われる国歌によって民族としての自覚を持つことができる。わたしたちは同じ地に住む、同じ歴史を持つひとつの民族であると。ここに物語はその力を遺憾なく発揮する。国家成立の物語やわたしたちに襲いかかった悲劇的な物語は、わたしたちをより強く結びつけるだろう。これは領土の内を支配し秩序を保つために利用される。

ムーサのリトルネロはわたしたちをひとつのものとして同一化する力を持つ。個人的な差異を超え、集団的な共感を生み、絆でひとつに結びつける。わたしたちは同じ旗を掲げ、同じ歌をうたい、同じ服を着て、同じ物語を系譜にもつことで領土を秩序化し、さらなる領土を広げるのである。

国家が美術館を建て、その国の芸術文化や伝統を示したり、大英博物館のように世界中の遺物を収集展示することも国家によるリトルネロの利用として見なすことができる。美術館やそのコレクションは国家の立札として領土外に向けられ、同時に国民に対して自国の国力や芸術文化や伝統を示すことでその価値観や趣味に同一化させる機能を果たすことになる。このリトルネロの力によって、わたしたちは自国を誇りに思い、帰属意識を持つことができる。

建国の歴史が神話の様相を呈するのはこれによる。祭祀世界は、神話を「〈可能性〉を排除した〈リアル〉を啓示する形式」（グラッシ:37）として生み出す。わたしたちを同一化する力として機能する神話としての物語は、わたしたちの関係のほかのあり方の可能性を排除し、いまのこのあり方しかあり得ないものとして、それこそが現実であるとして啓示する。ムーサのリトルネロはわたしたちの同一化を神話的歴史として歌い出すだろう。わたしたちはその歌の下で安心して共有する系譜を持つことができる。

これはドゥルーズ+ガタリが領土内にあらわれる二つの効果のうちの一つ、「儀式や宗教にかかわる効果」として指摘しているものである。それは「さまざまな環境に含まれたすべての力を結集し、大地の諸力をまとめた一つの束を作ること」である（ドゥルーズ+ガタリ:370）。わたしたちを同一化する神話はすべての力を集結させ一つの束にする効果を持っている。神話はすべての力

が集結している以上、その神話に対立することができるのは神話だけである。同じく神話を生み出す祭祀、宗教に対抗できるのも祭祀、宗教だけである。例え、民族的同化の神話に疑問を呈しても、それに対抗するためには新たな異なった神話を生み出すことでしか対抗できない。神話は新たな神話を生み出し続けることになる。また、こんにちにおいても宗教戦争が終わることがない理由もここにあるだろう。宗教は宗教によってしか対抗できないのだから。

だがここで、グラッシの「芸術はリアルなものに対する可能性としての意味付与の構想なのだから」「祭祀的演劇は〈芸術〉であることを目指すことは決してない」（グラッシ：37）という指摘は注目に値する。ここでグラッシが言うところの〈芸術〉とは、いままでわたしたちが思考してきた表現＝芸術、ムーサのリトルネロではない。祭祀行為が芸術の根源のひとつとしてみなされるのは、このムーサのリトルネロとしての芸術においては正しいと言える。だが、それが〈芸術〉ではないものとして指摘されるということは、その根源からして異なった性質のもうひとつの〈芸術〉を考えなければならないということである。このもうひとつの〈芸術〉に関しては次章においてリトルネロのもうひとつの局面と共に考察をしたい。

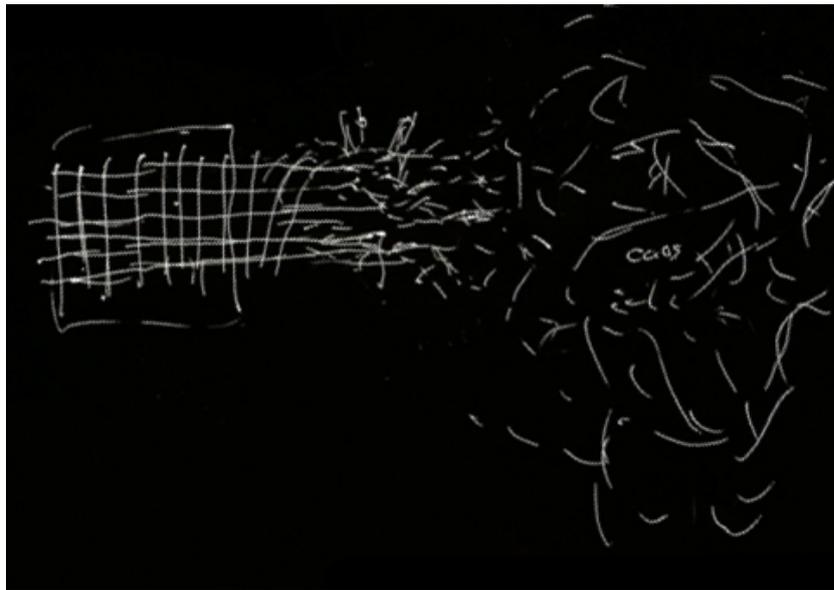
ムーサのリトルネロはつねに内と外を分ける力を持っている。外を領土化することで内を作り出し、同時に秩序化したものを領土とすることで外を作る。ムーサのリトルネロはつねに内と外との境界に関与しているのである。境界において内と外とを分ける根拠は非論理的な、感性的な判断によってなされている。わたしたちにとって秩序あるものとして、快としての美を感じられるものは領土としてわたしたちの内に所属し、そうでないものは外に排除される。まさに領土の境界に立てられる立札である。

国旗は領土の内に立てられ国土を主張する。あるいは、国旗を立てることでその土地を国土であると主張する。言い換えれば自己顕示である。部屋を自らの好きなものと音楽で満たすことも、衣服を着飾ることも、持ち物や車にこだわることも自らの領土の主張、立札の役割である。

そして、この立札がもつ意味はなんら普遍性を持つものではない。立札は国旗がいい例であるが、ひとつのシンボルでしかない。シンボルは「何らかの共

同体に属する標」(グラッシ:386)でしかないのであって、この共同体の外の者にとってはもはやその意味を共有することはできない。この限りで芸術が時代や地域を超えても共有可能でコミュニケーション可能なメディアであると言うことはできないだろう。そのシンボルが論理を用いらなくてもその意味が共有可能であるのは、それが集団の内に限られてのことではない。第一のタイプのリトルネロは「本質的に、〈生まれ故郷〉や〈生来のもの〉に関係しているのだ」(ドゥルーズ+ガタリ:361)。第一のタイプのリトルネロとしての表現＝芸術が特定の意味を持つのはその集団の内側においてだけであり、外部の者にとってはそこが領土化された場所であるという主張ではない。つまりこの表現＝芸術はよそ者、他者に対して開かれているものではなく、つねに内向的な性質を持っているのである。

ムーサのリトルネロによる力によって、わたしたちは意味が多義的に開かれたカオスに抗して世界に秩序を見つけ出し、自らが安心できる領土を生み出すことができる。そしてその領土は個人にだけ属するものではなく、複数の者に同一性をもたらす共有されることによって、集団を作ることができる。その集団は共有の領土を持ち、同じリトルネロを歌い、領土の充足とさらなる領土の拡大を図ることができる。その領土の中で文化は育まれ、教育は行われる。わたしたちは同じリトルネロを歌うことで絆を深め、共感し、協力し合うことができるのだ。ここに人類における芸術の役割がある。ムーサのリトルネロとしての芸術はわたしたち一人一人にとっても集団にとっても、世界を秩序立て意味のあるものとするという重要な役割がある。もし芸術がなければ、わたしたちはカオスによって混乱し、集団の同一性も、あるいは自己自身の同一性も保つことができずに、瞬間瞬間がバラバラに散らばり、ただその瞬間の動物的感覚世界の一義的な支配に甘んじることになるだろう。芸術は自己と集団の同一性を保つ役割を担っている。言い換えれば芸術は政治行為である。



「王道科学・マイナー科学・カオスの関係図」

共感と差別、真理の誤認

このようなムーサのリトルネロの力は、つねに歴史的に政治や教育に利用される一方で、危険なものとして批判も受けてきた。

わたしたちは動物的感觉世界の固定記号に支配されないが故に、今度は「自由に使う寓意記号の力に、誘惑され支配されてしまう」（グラッシ:224）、つまりムーサのリトルネロに支配されてしまうようになる。「寓意記号いっぱいの文学の誘惑的な力」が「他人の情念を〈わがこと〉に変える危険」があるものとしてプラトンは拒否したが（グラッシ:224）、これはムーサのリトルネロが共感をもたらすことによって、論理的思考を抜きに他人と同一化し、また同時に共感できるものとできないもの、仲間とそうでないものを分けてしまう危険性を指摘している。

わたしたちが誰かを差別するとき、合理的論理性に基づいて思考してなどおらず、感性的に共感できない者として排除するのである。共感の論理は差別を是正し、他人を理解することができるものだと見なされることもあるが、その論理は共感できる限りの者に対してのみ適応される。共感の論理は、共感でき

ない者を無条件に抑圧し排除する。ムーサのリトルネロとしての芸術は差別を生み出すものでもある。

リトルネロとしての芸術は形象のアレゴリー的思考でなされている以上、アレゴリーの性質から抜け出せない。アレゴリーとは「時代を遠く隔てれば訳もわからなくなってしまうような形象」である（グラッシ:384）。芸術作品を時代や地域、文化の差を越えて相互理解が可能なものであるという見立ては、この形象言語のアレゴリー性を加味していない。アレゴリーとしての芸術は、時代や地域が異なれば「訳もわからなくなってしまう」のである。グラッシによれば、ギリシア人にとってシンボルとは「何らかの共同体に属する標」であったという（グラッシ:386）。つまり、あるシンボルのアレゴリーとして意味は特定の共同体内でのみ共有可能なものであって、それ以外の共同体にとっては訳のわからないものに過ぎなかった。図像学はそのことを証明している。わたしたちはもはや文献を通じてしか、そのアレゴリーが何を示しているのかを知ることができない。

もし差別されることから逃れるには、わたしたちはその領土の内なる者たちの歌うリトルネロを共に歌い、その者たちと同化するしかない。それはわたしたちの領土が彼らに占領されたことに等しい。同化政策の植民地支配はこのアレゴリーとしての芸術の共通化を通じてなされていく。同じ歌をうたい、同じ旗を掲げること。わたしたちは彼らのムーサのリトルネロを共に歌うことで自ら同化し、占領されるのだ。

あるいは、彼らと同じように彼らを排除し、境界を固定化し全く関わらないことで、相互排他的にそれぞれの領土に籠るしかない。それぞれが共感できない者として無関心に一切関与しないことで、それぞれの領土を保つことができる。わたしたちはわたしたちの内においてのみ共感し領土を共有できればよいのである。だが、この閉じた領土の内にもつねに境界が生じる可能性に満ちている。共感の論理はいかなる合理的論理性の思考の手続きを踏むことなく駆動する。いかなる根拠もなく何者かを差別し排除する契機は生まれるのである。昨日まで共感に満ち同化していた者同士が、突然に共感できない他者となり相互に排除し合うことになるだろう。

ひとたびどちらかがその境界を超え領土拡大を進行すれば、再び争いは生じることになる。その領土拡大の契機は決して悪意に満ちたものだけでもない。差別対象を駆逐してしまおうという意思によるだけではない。それはムーサのリトルネロが有している共感の論理によって、つまり他人と分かり合えるだろうという善意、あるいはわたしたちにおける秩序、正しさを共有しようという善意が契機にある。ムーサのリトルネロによる同化と排除は同じ力によって延々と繰り返されていくことになる¹²。

その排除になんらかの根拠が示されるのは、すでに排除が駆動した後である。合理的論理的な根拠の提示、王道科学による根拠だては事後的に生起するのである。そしてその根拠はどれだけでも見つけ出されるだろう。それは肌の色や信仰対象や、思想の違いであったり、喋る言葉や日常的な生活習慣の違いや味覚の趣向の違いや、着る服や好きな音楽の違いであったりするだろう。もうすでに共感できないものとして排除は決定しているのであって、その共感できない根拠はどんなものでもよいのである。ただ、もっともらしく思われれば、深く考えずとも納得できればそれで十分なのである。わたしたちはムーサのリトルネロを歌いながら、共感の論理を振りかざし差別と排除を繰り返していく。

この共感の論理は閉じられた領土の中で、ロゴスに先立って共有されるものを持つ。そのロゴスによる論証を経ずに共有されるものを、わたしたちは真理と見誤る。芸術が素朴に真理に関するものとしてみなされることによって、芸術はいかなる人ともコミュニケーション可能なもの、その価値を共有可能なものとみなされることになる。この真理と結びつけられた共感されるものは、それゆえに不動のものであることが要求される。真理は普遍、不動であるという観念が、翻って共感されるものを普遍、不動であらねばならないとするのである。この循環する要求は、共感できないものへの抑圧と排除を加速させていく。

¹² わたしたちはこの差別対象の駆逐、ジェノサイドという蛮行を人類史の内に何度も見つけることができる。その論理はナチズムに顕著なように、ある美意識に基づいている。美しくないものとしての「劣った民族」を浄化するという思考は、ムーサの力によって生み出されている。これはこんにちにおいても国家規模、民族規模で生じているだけでなく、異なった思想を持つ者や老人や障がいがある人、異性愛者ではない人に対しても見られるだろう。

詐術あるいは装飾

ムーサのリトルネロの力はまた詐術としての力も持っている。「芸術は形象を介し、仮象を介して情念を召喚し、ひとをだますことができるから（…）芸術は誘惑者となりかねない」、その誘惑する力を政治が利用することによって「芸術はイデオロギーを効果的に提示するのにふさわしい、すなわち〈内容〉にパトス的な形式を与える手段」となるのである（グラッシ：56）。グラッシの指摘によれば、中世においては「神の真理を広めるため」に、フマニズムとルネサンスにおいては「共同体における人間の実現」のために、イエズス会士のバロック演劇においては「精神的内容を抽出」するために、啓蒙の時代においては「科学的、社会的、あるいは諸々の目標の拡散と〈大衆化〉」のために、そしてこんにちにおいては「社会主義リアリズム」において芸術は利用されているという（グラッシ：56-57）。芸術の力はどの時代においても、そのパトスに直接的に働きかける力、感性的な説得術として政治的に利用されてきたのである。

わたしたちの身近なものとしていくらでも例示することができる。科学万能主義の漫画やアニメ、都市部での消費生活を欲望させる 트렌ディ・ドラマ、国威発揚し戦争を正当化するプロパガンダ映画、戦争の悲惨さを訴える道徳的な物語。それらは優れたパトス的な形式によって特定のイデオロギーを内容として、わたしたちのパトスに直接的に訴えかける。特定のイデオロギーをロゴスそのままでは不可能なパトスへの働きかけは、形象による芸術という形式によって可能となる。イデオロギーはわたしたちのロゴスのレベルではなくパトスのレベルで共有されることで、わたしたちの既存のロゴスとの対立や精査をかいくぐり、わたしたちのロゴスそのものをパトスの内から書き換えることが果たされるのである。

このムーサのリトルネロが「自然的生に縛られない人間の自由」（グラッシ：37）に基礎づいているということは、これによって人間を自然的生に縛られない行為に導くことすら可能にする。自らを大なるものの犠牲に捧げたり、自らの種を大量に殺戮する野蛮に走らせたりするだろう。そういった行為すら、人間の自然的生にすでに組み込まれたものであるとみることもできるかもしれない。もしそうだとしたら、ムーサのリトルネロの力は、そういった人間の

自然的生の野蛮さを超克することができるものとしてみなされるだろう。啓蒙思想はその見立てに立っている。そのときやはり芸術は啓蒙の優れた手段として期待されることになる。わたしたちが芸術によるコミュニケーションと呼ぶもののひとつは、このレベルでのことがらを指している。

芸術の感性的、パトス的な働きかけの力は啓蒙としての意味での「教育」においても利用される。わたしたちはなぜ勉学に励むのか、公を尊重し自己を律するのか。「道徳的」な内容はつねにロゴスだけではなく、パトス的形式を利用して教育される。他人を傷つけてはならないことは、自らがその痛みへの共感の論理によって、その根拠を知ることになる。だが、例えば、もしその痛みをその子供が感じなかったら、もしその痛みを不快と感じなかったとしたら、その共感の論理は簡単に破綻することになるだろう。そこでは、同じ行為でなかったとしても、その子供が不快に感じる行為を引き合いに出して、それと同じことだとして共感を要求するだろうか。だが、その共感すら得られなかったら、わたしたちは共感の論理の破綻を受けて、いかなるロゴスの根拠を示すことができるだろうか。芸術に要求されることはパトスに直接的に訴えかける力、その感性的な支配の力である。

そこで、芸術というパトス的形式でコミュニケーションされるものは、芸術とは本来的に関係のない「教育的」内容、イデオロギーである。この内容、ロゴスがあまりに正しく、ロゴスに直接的に訴えかけたとしてもその受け入れが果たされる時、パトス的なものは単なる装飾的なものへと価値が落とされることになる。つまり、ロゴスによってはその正当性が根拠を持って示されないときに、はじめてパトス的な力が真に要求されるのであって、ロゴスそのものが正当性を自明とする内容であれば、それはパトス的な力など必要なく、ロゴスそのものとして共有される。パトス的な力が真に発揮されるのは、ロゴス的には正しくなく根拠をもたないときだけであり、つねにパトス的な力の利用は政治的な危険性と共に社会的に存在しているのである。その効能は「詐術」（グラッシ:225）とみなされることもある。それゆえに、その効能としての弁論術は「最終的に科学的領域から追放」されることになる。そのようにして科学は王

道科学として「理性の推論ないし推論から生じる形式のみ」としてみなされるようになる（グラッシ:232）。

逆に考えてみれば、芸術作品がロゴスの的に正しいことを主張しているとすれば、それはもはやパトスの力の行使ではなく、パトスのものはロゴスの装飾でしかない。内容的に取るに足らない、ロゴスの的に「正しい」内容をもつ作品が、ひたすらそのパトスの側面、表面的な美しさや技巧を凝るのはこの構造による。例えば、「自然は美しい」という「正しい」ロゴスを内容として、形式はひたすらその「正しい」「美しさ」を装飾することだけに奉仕する。そこにおいて「正しい」ロゴスは、その正しさのあまり注目されることなく後退し、装飾だけが全面に押し出されることになる。そこに形式主義のひとつのなりたちをみることが出来る。この形式主義は内容を放棄し、脱内容化としての形式主義ではなく、「正しい」ロゴスという内容を有している装飾化した形式である。

つまり、芸術はそのロゴスの内容が科学的に正しくないもの、あるいは共同体の内では正しいものとみなされない場合は詐術とみなされ、逆にその内容が科学的に、共同体内的に正しいものであった場合は単なるロゴスのパトスの装飾に過ぎないものとみなされるのである。

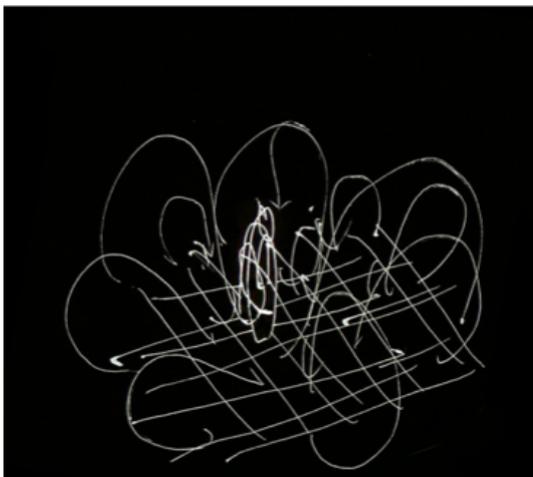
文化産業による支配と搾取

ムーサのリトルネロは、カオスとしての世界を領土化＝支配するだけでなく、わたしたち自身を支配することにも利用される。ムーサのリトルネロによって形象には再び一義的な意味が与えられ、わたしたちを取り巻く。それは動物的感觉世界がわたしたちを一義的に支配していたように、再びわたしたちを支配することになる。ムーサのリトルネロはわたしたちの世界を意味付け、生きる価値すらも与えてくれる重要なものであった。だが、その力を利用することでわたしたちは特定のイデオロギーに支配されてしまう。この力として利用されたリトルネロは、ドゥルーズ＋ガタリがいうところのリトルネロの一つの極である、「連想的で閉鎖的な常套句」（ドゥルーズ＋ガタリ:401）となったリトルネロである。これはアドルノとホルクハイマーが指摘した「文化産業」

(ホルクハイマー／アドルノ:315) といってよいだろう。文化産業は「指定通りの楽しみ」を提供することによって、「消費者は思いのまま自己の心の動きを、つまり模倣の残り滓を提供されたものの上に投影することを許される」(アドルノ 2007: 33)。

文化産業はすでに芸術とみなされている様式を模倣、反復することで、消費者が「同一性」「模倣」「反復」の快(アドルノ 2007:283)を得るものとして提供される「見かけだけ」の芸術である(アドルノ 2007: 33)。この文化産業における反復は、ドゥルーズ+ガタリがいうところの領土内において生じる、「物売りの呼び声」のような「職業的なリトルネロ」(ドゥルーズ+ガタリ:370)であろう。このリトルネロは自身の領土を保持し続け、また消費者を魅了し利用するために歌われる「支配と搾取」の歌(ホルクハイマー／アドルノ:107)である。ムーサのリトルネロは王道科学との密約によって、その力を文化産業に受け渡している。それは平滑空間を生み出した芸術＝表現が条理空間において再度作り直された＝re-creation されたもの、レクリエーション＝recreation、気晴らしである。

文化産業は鑑賞者の自己投影という主観的で享樂的な受容によって消費されていく。使い捨ての文化産業は次々と「疑似個性」(ホルクハイマー／アドルノ:315)によってさも新しいものであるかのごとく提供され、消費者にとってそのつどお好みの、自己投影に適したものだけが選択、消費されつづけるのである。



「文化産業の反復」

文化産業における消費とは、感性的な満足を与えるだけの消費財へと貶めるということである。感性的な刺激、美しく、感動を生む効果は日々産業の論理によって洗練されている。それは繰り返し、反復され、製造される。文化産業における芸術作品とは、どれだけ深い感性的刺激、感動を消費者に与えたとしても、そしてそれが新しい刺激だったとしても、すでに芸術作品としてみなされている様式を模倣、反復することで同一性を維持するのであり、また消費者もその反復された既知の様式により、娯楽として消費するのである。アドルノは、これを芸術作品の娯楽化であるといい、娯楽による快を「同一性」、「模倣」、「反復」の快(ホルクハイマー／アドルノ:283)として説明する。つまり既にあるものを否定することなく繰り返す。

先にみたように、文化産業はわたしたちの領土化のリトルネロにおいて利用されている。その意味で重要なものでもあるが、だが問題なのは文化産業による領土化は、すでに指定された領土の領土化でしかないということである。他人の模倣、他人への同一化によって、他人と同じ場所を同じように領土化する。文化産業によって領土化された領土はどれも似ているのである。文化産業は飽きのこないように次々と新しい歌を提供するが、それはどれも「巧妙に偽装されているあらゆる文化産業の同一性」(ホルクハイマー／アドルノ:258)に根ざしている。文化産業はあらゆるものが同一であり、ただ差異が偽装されているものに過ぎない。文化産業が提供するものの「細部は部品のようにいくらでも取り換えのきくもの」(ホルクハイマー／アドルノ:260)である。ラジオから流れるヒット曲はどれも同じような、大抵はカノン進行に、いくらでも取り換えのきくそれらしい歌詞を乗せているだけである。

わたしたちは自身でカオスに関わることも、新たに自身の領土を領土化することもすることなく、提供された領土を再領土化し続けることに甘んじつづける。わたしたちは自らカオスに立ち向かうことなく、自ら自分のリトルネロを歌うことなく、領土の内で提供された歌を合唱することしかできなくなる。そして「全世界が文化産業のフィルターをつうじて統率される」(ホルクハイマー／アドルノ:262)。文化産業は王道科学による国家的事業に奉仕し続けている。

ムーサと王道科学との密約

文化産業はフェルト化した領土を王道科学に受け渡す。王道科学は、領土化された土地を合理的に整備し、平滑空間＝フェルトを条理空間＝織物へと変化させる。カオスとの境界においてわたしたちの領土、世界は、外のカオスに比較して相対的に秩序だっではいるもののフェルト状に混乱したものであったが、その領土の中で王道科学が駆動し織物状に再構成されることで、世界の秩序化はより洗練されていく。

重要なことは条里空間＝織物は平滑空間＝フェルトに対立するものではなく、それに基づいて作られるという関係である。条里空間＝織物がどれだけ論理的なものであろうとも、それはカオスとしての世界からムーサの力によって形作られた、感性的なものに基礎付けられているということである。わたしたちの思考がわたしたちの世界との相互関係によって規定されている以上、王道科学、論理的思考もまたフェルト状の思考、感性的なものに規定されている。

王道科学はあたかも感性的なものから切り離され、客観的事実にその根拠を持ち、感性的なものに対してラジカルな批判性を持っているかのように振る舞う。だが、実際にはそのような批判性がないにも関わらず、あたかもそのような批判性を持っているかのごとく振る舞うことで、感性的なものは論理的にラジカルに肯定されるという密約を結んでいるのである。

ムーサのリトルネロは王道科学と密約を結ぶことで、領土を受け渡す一方、その正しさを論理的に証明される。ムーサのリトルネロが詐術として利用されたとして、わたしたちはそれを王道科学を要請して、いかなる論理を持ってしても批判し、その詐術から逃れることはできない。

では、わたしたちはこの支配から再び自由になる術はないのだろうか。わたしたちは動物的感觉世界とそこから自由になりつつも再び支配するこのムーサのリトルネロの力に対抗する力は持ち得ないのだろうか。ここで注目したいのは、リトルネロの第三の局面である。その段において子供は「わが家の外に出てみる」。これをドゥルーズ＋ガタリは第二のタイプのリトルネロとしての「脱領土化」として指摘する。ムーサのリトルネロは第一と第二の局面、第一

のタイプのリトルネロとしての「領土化」であった。ならばこの「脱領土化」こそ、それに対抗するもう一つの力として浮かびかがってくる。

第3章 セイレーンのリトルネロ

ムーサのリトルネロの力に対抗する力としてのセイレーンのリトルネロ。それはわたしたちがひとつのものとして共有できる神話において怪物として描かれていることに本質を見ることができる。わたしたちが安住する領土から外へと突き動かす力。その性質は芸術のもうひとつの側面でもある。

第二のタイプのリトルネロ・脱領土化

リトルネロにおいて重要なことは、領土化の局面に留まらず、領土の外にでることにある。ドゥルーズ+ガタリはリトルネロのⅢの局面を「脱領土化」（ドゥルーズ+ガタリ:373）と呼び、近代の芸術に言及しながら論じている。脱領土化は第一のタイプのリトルネロによる領土化の力に対抗できるも「第二のタイプのリトルネロ」（ドゥルーズ+ガタリ:401-402）である。では、その第二のタイプのリトルネロであるⅢの局面、子供が「わが家の外に出てみる」とはどのようなものなのだろうか。まずは「輪を半開きにして開放し、誰かを中に入れ、誰かに呼びかける」。この「誰か」が何者かについてはもう少し後で考えることにして、少なくともいままでその輪の中、領土の内には居なかった外部の者が、輪を開くことによって領土内に入ってくる。「あるいは、自分が外に出ていき、駆け出す」。このとき子供は「身を投げ出し、あえて即興を試みる」。この「即興することは、世界に合流し、世界と渾然一体になること」だという。そして「輪を開く場所は、カオス本来の力が押し寄せてくる側ではなく、輪そのものによって作られたもう一つの領域にある」。「ふだん子供がたどっている筋道をあらわした運動や動作や音響の線に、『放浪の線』が接ぎ木され、芽をふきはじめ、それまでと違う輪と結び目が、速度と運動が、動作と音響があらわれる」（ドゥルーズ+ガタリ:360）。子供は、わたしたちは再び意味が多義的に開かれ続けるカオスの方向に輪、領土を開くのではなく、「未来に向けて自分を開こうとしているかのよう」に「輪そのものによって作られたもう一つの領域」（ドゥルーズ+ガタリ:360）に向かって開く。そこで即興が試みられるということは、領土内で合理的に組織化された「『再生する』手続き」（ドゥルーズ+ガタリ:427）「繰り返しと反復の手続き」（ドゥルー

ズ+ガタリ:427-428) を使用することなく、その時々の開かれた先の領域との関係においてアクチュアルな行為をするということだろう。その即興の行為は「世界と渾然一体になること」でなされる。

外に出る契機は、すでに第一のタイプのリトルネロに内包されているという。なぜなら、「大地」と領土にはつねに「ずれ」が生じており、そのずれは外に出る契機となるからである(ドゥルーズ+ガタリ:390)。「大地」とは人間固有の動物的感觉世界の外に広がるカオスを包み込む世界そのものである。わたしたちがどれだけ領土化しようとも、それは大地のうちのごく一部である人間という種固有の動物的感觉世界に規定されており、さらにそのうちの一部しかリトルネロによって領土化できていない。その意味で、大地と領土とはつねにずれがある。もしこの大地と領土とにずれがないとするならば、それは閉じられた共同体の内でのみ共感可能なものを真理とみなすことに等しいような傲慢さがある。

だが、わたしたちは領土と大地とを俯瞰して比較することなどできない。領土の内しか認識できないわたしたちがどのようにしてそのずれに気がつくことができるのだろうか。そのようなずれに気がつくことができるのは、領土が「固有の平面を獲得し、ドラマの筋や衝動、シチュエーションからの自立性を高めていく」(ドゥルーズ+ガタリ:368) ことによってである。領土化において建てられた立札は「特定の風景を指示するのではなく、もはや外には存在しなくなった複数の風景を内に保」つようになり、「芸術がもはや看板に描かれた物言わぬ絵画」ではなくなる(ドゥルーズ+ガタリ:368-369)。つまり、芸術=表現は何か一義的な意味を伝達する機能から解放され、それ自体で自立するということである。

領土化において芸術が担っていた役割は、形象が多義性として開かれ、それをカオスとしてわたしたちに迫ってくることに對して、形象に一義的な意味付与を行いカオスに秩序をあたえることであつた。だが、それによって与えられた一義的な意味は、形象の多義性とも、それを生み出した大地、人間固有の動物的感觉世界以前のカオスそのものともずれている。この領土化における立札としての芸術=表現の一義的な意味付与という恣意性、欺瞞性に気がつくこと

によって、あるいは芸術自体がそのずれを開示することによって、外に出る契機、脱領土化の契機が生じるのである。

この芸術が一義的な意味付与の恣意性、欺瞞性を突きつけ、そこから解放されることをドゥルーズ＋ガタリは「芸術の最終段階ではないかもしれないが」「芸術上の一大モメント」として指摘する（ドゥルーズ＋ガタリ:369）。近現代芸術は「芸術上の一大モメント」以降の脱領土化の芸術であると言える。ここで留意しなければならないことは、近現代というものが単に時代区分ではないということである。これらの時代を「進化の過程と解釈してはならないし、意味上の断絶をとまなう構造群と解釈してもならない。（…）われわれが特定の時代に属すると見なすものはすべて、すでに一つ前の時代に存在していたのである」（ドゥルーズ＋ガタリ:398）。つまり、近現代芸術の脱領土化の契機はそれ以前の自らを領土化するというロマン主義芸術の内にも存在している。あるいはそれ以前の古典主義芸術にも見いだせるだろう。だからこんにちわたしたちがロマン主義、古典主義芸術の作品において脱領土化の体験をすることも大いにあるのである。そのように考えてみると、次の時代においてもそれ以前の時代のものが完全に消え去ったわけではないだろう。つまりこんにちにおいても、前章でみたようにロマン主義、古典主義芸術の作品、領土化の作品は作り続けられている。領土化と脱領土化の違いは、力の違いでしかない。その芸術＝表現の形式や素材や主題には関係ない。ロマン主義、古典主義芸術の作品の内にも、脱領土化の契機があり得るように、現代芸術と称されるものうちにも領土化のものはいくらでもあり得るだろう。ただ時代に関して言えることは、古典主義、ロマン主義の芸術は領土化の傾向が強く見られ、近現代の芸術は脱領土化の傾向が強いということだろう。

ただし、ドゥルーズ＋ガタリは連想的で閉鎖的な常套句化したリトルネロを、リトルネロのひとつの「極」として位置づけ、この傾向はリトルネロ自体の「内在的な質に左右されるだけでなく、耳を傾ける者の力の状態にも左右される」と指摘している（ドゥルーズ＋ガタリ:401）。このずれを知覚するには、その作品が脱領土化の契機となるには、その作品自体の傾向だけではなく鑑賞する側の捉え方にも大きく依存する。脱領土化の契機となる第二のタイプのリトル

ネロによる芸術＝表現が開示するずれを無視するならば、その作品は「特定の人物や特定の風景を喚起するだけの常套句」「連想的で閉鎖的な常套句」（ドゥルーズ＋ガタリ:401）としてしか認識されないだろう。重要なことは作品自体が持つずれを開示する脱領土化の力と鑑賞者のそのずれを知覚するという力の力学的関係である。その力のベクトルの和が脱領土化に傾けば、脱領土化の契機となるだろう。たとえ、作品自体は領土化の傾向が強かったとしても鑑賞者がそこにずれを見いだすことができれば、つまり、鑑賞者のずれを知覚する力が作品の領土化の力を上回るのであれば、その作品はその鑑賞者にとって脱領土化の契機となるだろう。近現代芸術はそれ以前の芸術と比較してこの脱領土化の力、ずれを開示する力が強まったとすることができる。

これにより芸術としての絵画とイラストレーションとを峻別することも可能になる。二つを分けるのは、画材や技法、題材などの違いなどではなく、あるいは制作者の動機の能動性や流通の形態の違いなどではなく、連想的で閉鎖的な常套句に留まっているか否かということとして考えてよい。イラストレーションとはずれを無視もしくは隠蔽しており、特定の意味付与、対象を過不足なく描いたり、造形的に装飾したり、なんらかの意図、オピニオンを伝達する。それに対して、芸術としての絵画はずれを開示する。イラストレーションは領土化の傾向を持ち、芸術としての絵画は脱領土化の傾向を持つ。そのように考えると、古典主義、ロマン主義の絵画はイラストレーションの一形態に過ぎない。また作品がそちらの傾向として認められるかは、作品と鑑賞者との力学的関係に依存する以上、内在的な質においては芸術としての絵画であったとしても、鑑賞者によっては単なる不完全で下手なイラストレーションでしかないものとしてしか思われなないかもしれない。

ドゥルーズ＋ガタリは第二のタイプのリトルネロを「音楽の最終目標」として位置づける（ドゥルーズ＋ガタリ:401-402）。第一のタイプのリトルネロとしての音楽は「自立的で自足した、しかも音階としては自己の殻に閉じこもった領土的で民衆的なメロディー」であるが、第二のタイプのリトルネロとして

の音楽は「半音階の構築」をなし「調性を逃走」させる（ドゥルーズ+ガタリ:401-402）。近現代音楽はもはや決まり切った調性に囚われてはいない。

第二のタイプのリトルネロは「凡庸な、あるいは劣悪なりトルネロも、リトルネロの悪質な使用も排除することなく、逆にそれを誘導し、踏み台として使っている」（ドゥルーズ+ガタリ:401）。「平凡な、あるいは劣悪なりトルネロ」とは領土化の第一のタイプのリトルネロ、特に自らの力でカオスに対抗して歌われるリトルネロではなく、他人のリトルネロを利用し自らの歌としてうたうような類のリトルネロ、あるいは集団化したリトルネロとして解釈したい。「リトルネロの悪質な使用」とはアンガジュマン芸術¹³におけるオピニオンの主張や文化産業芸術における消費者の支配、詐術としての使用であろう。そして、第二のタイプのリトルネロは、第一のタイプのリトルネロを否定することなく踏み台として使う。

第二のタイプの脱領土化のリトルネロとしての芸術は、第一のタイプのリトルネロの芸術、古典主義やロマン主義芸術と相反するものではなく、それを踏み台に使っているのである。近現代音楽がもはや調整に縛られることなく半音階を用いて「調整を逃走」させているように、近現代の視覚芸術もまた、造形的要素の調和を生み出す論理やユークリッド空間にとらわれることなく、それを利用しつつそこから逃走してもいるのである。ここにムーサの支配からの緩やかな解放を見て取ることができる。近現代芸術はそれまで支配的だったムーサの力から解放され、また同時にそれを踏み台として自由に使用することができるようになったと言えるだろう。プラトンが芸術が「根源的、客観的ハーモニーの表現でなくなった」（グラッシ:243）と嘆くのは、もはやこの時に彼は芸術にムーサの支配から逸脱するものを捉えていたのだろう。ムーサの力、カオスに秩序を与えることで支配、領土化する力を踏み台にして可能となった脱領土化の力は、ムーサの力を引き継ぎながらもそれとは異なったものであろう。それをセイレーンの力に認めたい。

¹³アンガジュマン芸術は社会批判という概念的なものを取り扱うため、そしてそれが対象に対し真摯に向き合うことで論証的契機が優位となることで実証主義的なものとなり、芸術的、感性的な装飾を施した学問それ自体か、「まがいものの学問に似たもの」となる。

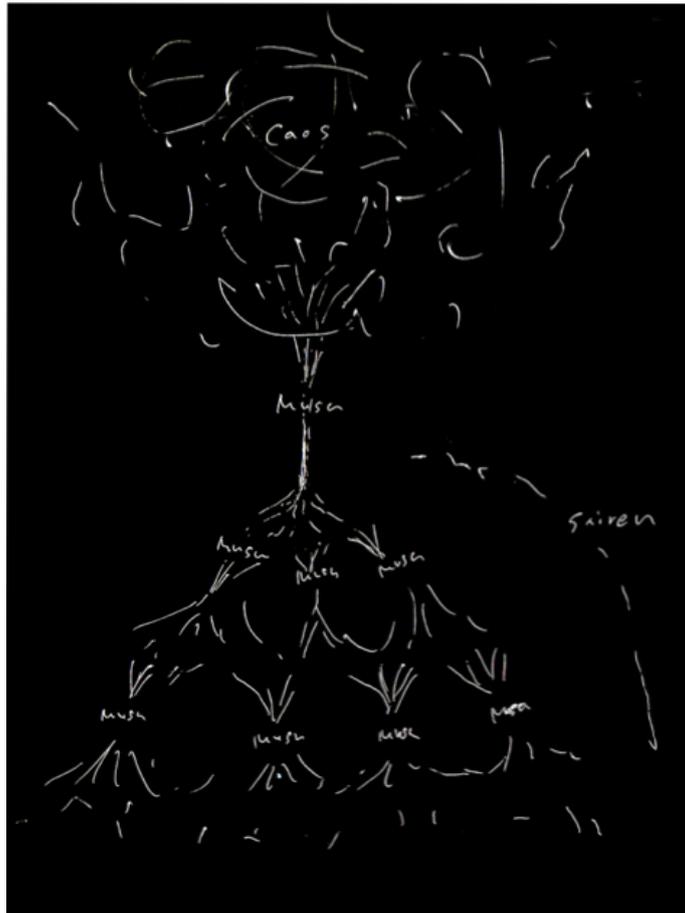
セイレーンのリトルネロ

アドルノとホルクハイマーは文化産業の様相を指摘するうえで、理論的提示としてセイレーンの逸話を引き合いに出す（ホルクハイマー／アドルノ：71-76、125-127）。セイレーンとはホメロスの『オデュッセイア』の第十二歌に登場する怪物である（ホメロス：312-320）。その怪物は美しい歌をうたい、航行中の人々を惑わし、船を難破させ殺すという。オデュッセウスはムーサの加護を受けて海原を進む。これは世界の領土化の旅である。旅路でオデュッセウスはセイレーンのいる海峡を通る。オデュッセウスは船員に蜜蝋で耳栓をさせ、自身を帆柱に縛り付け、セイレーンの歌を聞く。この逸話をアドルノとホルクハイマーは現代社会のアレゴリーとして読んでいく（ホルクハイマー／アドルノ：75-76）。つまり、耳に栓をし、歌声を聞くことなく櫓を漕ぐ船員とは、美的なものから切り離された労働者であり、自らを帆柱に縛り付け身動きをとらずに歌声を聞くオデュッセウスは、自ら働くことはせず享乐的に芸術を享受するブルジョアジーである。理性と機知に富んだオデュッセウスによって、聞くと死ぬ＝不可逆的に既存の世界にかえって来られない状態に陥るという危険性を伴った「取り返しのつかないものの誘惑」（ホルクハイマー／アドルノ：74）としてのセイレーンの歌声は、単なる娯楽＝文化産業へと陥れられるのである。「しかしセイレーンの歌はまだそういう芸術になるほどに無力化されてはいない」（ホルクハイマー／アドルノ：72）ともいう。ここに、脱領土化の契機となる力と耳を傾ける者の力とが絡み合う場がある。

では、セイレーンは、同じく美しい歌をうたうものの女神として描かれるムーサとは何が違うのか。神話とはカオスに抗して、秩序化し体系化したものである。神話は第一のタイプのリトルネロ、古典主義的な性質を有しており、そこで女神として描かれているということはその秩序だった体系のなかに正しい位置が与えられているということである。ムーサとは秩序としての神話そのものを生み出す力であり、同時に神話の内に秩序だっている。オデュッセウスはマイナー科学を用いて世界をフェルト化し、一義的な意味のある形象にしていく。あるいは作者であるホメロスがオデュッセウスの世界のフェルト化の物

語を物語としてフェルト化している。『オデュッセイア』は世界の秩序化の物語である。

神話のなかで怪物として描かれるということは、その神話的秩序の体系からはみだしたものの、秩序を脅かす異物である。だが、その存在が怪物として描かれているということは、秩序化することができなくとも、しかし無視できないほどの力を持ったものであろう。もし領土化された内、秩序としての神話に対して一切の力を及ぼすことがなければ、はじめから神話において描かなければよいだけである。領土の外に排除してしまえばよい。怪物とはそのように排除することも秩序を与えることもできないもの、秩序としての神話にそれを脅かす力を加え続けるものである。セイレーンは神話において秩序化されることなく、だが無視できないほどの力を持っている。その力とはムーサの加護を受けたオデュッセウスを誘惑し、海の底に引きずり込む力である。これを秩序化した領土から引きずり出す、脱領土化の力として理解したい。セイレーンの歌は脱領土化としての第二のタイプのリトルネロであろう。セイレーンとは脱領土化の歌をうたうことで領土の秩序を揺るがす存在、閉じて安心した領土を開いてしまう存在としての怪物である。



「カオス・ムーサのリトルネロ・セイレーンのリトルネロの関係図」

セイレーンの歌、セイレーンのリトルネロはムーサの歌の調整、ハーモニーを踏み台として引き継いでいる。セイレーンはムーサを母にもつとされる。この神話的事実がこのことを物語っている。セイレーンはムーサと無関係に生まれたのではなく、正統にその力を引き継いでいるのである。セイレーンはムーサの力、調整を用いながらもそれを逃走させ半音階をも使うだろう。その音をわたしたちは不協和音として聞くことになる。近現代音楽が聞きにくいのはそれがもはやムーサの歌ではなく、セイレーンの歌だからであろう。

このことは視覚芸術でも同じである。ムーサの秩序から逃れた現代芸術は脱領土化の契機としてセイレーンの歌をうたっている。ムーサのリトルネロに慣れ親しんだ者にとってはセイレーンのリトルネロは怪物のように、不快で理解できない不気味なものに映るだろう。だが、この怪物こそがムーサの力に対抗する唯一の力なのである。

記憶、歴史、天使

ムーサの母は記憶を司るムネモシュネ¹⁴である。ムーサはムネモシュネの記憶を秩序化することで体系的な歴史を編纂するだろう。そしてその歴史を歌い上げるのだ。わたしたちはムーサの力によってそのつど突然に生起し、一瞬のきらめきのうちに消え去ってしまう記憶を統一的な歴史として記憶し直し、同じ領土に住む者たちと共有し彼らと同化することができるのだ。だが、セイレーンもムーサと同じくムネモシュネの力、記憶を引き継いでいる。セイレーンもムネモシュネの記憶を歌いあげる。ムーサの歴史化とはまた異なった形で。

ムーサは記憶を歴史とすることで、歴史を王道科学に引き渡し条理空間として整備することに加担する。歴史は現在を視点として未来と過去を正反対の消失点に向けたものとする。過去は未来へと向かうベクトルに対してつねにその正反対のものとして構成されている。歴史は透視図法に、ユークリッド空間、条理空間に囚われている。記憶は過去として未来に対峙され、未来へと向かう力に材料を提供するものに変えられるのである。言い換えれば、過去とは向かうべき未来にとって材料として利用できる限りで歴史として組み込まれるのであり、そこからはみ出るものはきらめき薄れていく儂い記憶としてのみ、秩序化されることなく、位置をもつことなく漂うことになる。未来に向かう力に奉仕するムーサのリトルネロはそのような暴力性を内在している。ムーサのリトルネロによって編纂される歴史において、無数の記憶は無視され忘れられていつている。

セイレーンはムーサと同じように「みのり豊かな大地の上におこったかぎりのすべて」を知っており、それを歌う。その歌は「過ぎ去ったものの中へ自失することへの誘い」（ホルクハイマー／アドルノ：71）である。セイレーンのリトルネロはムーサのそれのように記憶を秩序立てない。ただ、記憶の中に自失させるだけである。それは「過ぎ去ったものを、進歩の材料として役立てる代りに、むしろまだ生きているものとして救出しようとする熱望」（ホルクハイマー／アドルノ：71）を持っている。そこには歴史に編纂されたものも、そこからこぼれ落ちたものも等しく全ての記憶が秩序立てられることなく歌われている。

¹⁴記憶を司るとされる女神。

この世界のすべての記憶を歌う者としてのセイレーンとは、ベンヤミンがクレーの絵に見出した「歴史の天使」¹⁵であろうか。歴史の天使は過去を向き、その大きな眼で描かれなかったものを見るのである。紀元前に作られたとされるセイレーン像¹⁶と歴史の天使は、視覚的類似以上の共通点があるように思う。それらは大地を歩くには心もとない足を持ち、空をとび続けるには小さな翼しか持っていない。もし歴史の天使が歌ったとしたら、セイレーンのように歌うだろうか。

歴史の天使は「後ろ向きに前へと進む」（逸見龍生「訳者あとがき」『フィッシュ』:112）のだ。そこで歌われる記憶は無秩序に、そして一挙に立ち現れているだろう。わたしたちはわたしたちの記憶の全てを一挙に見ることになる。

「記憶は過去の事実そのものに拠っているのではなく、純粹に形象的要素をよすがとしている」のであって、「それは事実とともに浮上する」のである（グラッシ:30）。何かを想起するとき、わたしたちは形象をよすがとしている。セイレーンのリトルネロとしての芸術作品は、ムーサのリトルネロではもはや想起できなくなった記憶を呼び戻す。歴史に編纂されることない記憶はもはやあったのか定かではない。ムーサが想起させる記憶はあったことを証明しようがない。それは「ありえたかもしれない過去」としか言いようがない。その想起は経験知だけを頼りにしたものではなく、「崇高」を介して、つまり自身の経験知を越えた思考による。事実としての歴史やそれを基にしたイデオロギー化した歴史主義や、自身の経験知によっては思考することができない、崇高を介して初めて可能になる「ありえたかもしれない過去」の想起。それは単にそれらを恣意的に結び付け直したものとは異なるだろう。

そこで想起された「ありえたかもしれない過去」は、形象を介して、崇高つまり形象不可能なものに触れることではじめて想起可能なものであり、崇高（形象不可能性）を内包している形象といえるだろう。つまりはつきりと想起することが不可能な想起。その意味で、主観的で自分に都合のいい記憶や歴史の歪曲とは峻別される。

¹⁵ ベンヤミン『歴史の概念について』テーゼIX参照。

¹⁶ アテネ国立考古学博物館所蔵。

セイレーンのリトルネロとしての芸術作品は「かつてあったもの、もはや存在しないもの、いまは忘却されたものとしての過去へと思いを馳せることを可能にする稀有な媒体^{メーデイウム}」となるのである（竹峰:225）。

ムーサの力に対抗する力としてのセイレーンのリトルネロ。それが歌われていたのはムーサのリトルネロによって作られたフェルトの内であった。セイレーンのリトルネロ、脱領土化は領土の内での機会をもつ。その契機となるのは領土と大地のずれの知覚、セイレーンのリトルネロ自体にある。セイレーンのリトルネロが歌われる契機はセイレーンのリトルネロにあるというトートロジー。この問題を考えるには、セイレーンの立ち位置とわたしたちの布との関わり合いに目を向ける必要がある。そこにセイレーンがリトルネロを歌い出す契機を見つけることができる。言い換えれば、それは芸術作品の制作と鑑賞のありようについてである。

芸術の論理、非同一性、自然美の模倣

セイレーンのリトルネロとしての芸術作品には、ムーサのリトルネロにははつきりと見ることができなかつたひとつの論理がある。それをアドルノの指摘する「芸術の論理」として理解することができるだろう。「芸術の論理は（…）概念や判断を欠く推理方法」（アドルノ 2007:233）である。「芸術はもし直感という契機を完全に欠くなら、たやすく理論と同一にもものとなろうが、他方、芸術はたとえばまがいものの学問と似たものとなり、論証的概念と質的差異を無視するなら、明らかにそれ自体無力なものとなる」（アドルノ 2007:161）。

「論証的契機が不当にも優位にたつなら、芸術作品と芸術作品の外部にあるものとの関係はあまりにも直接的なものとなり、（…）芸術作品の外部にあるもののうちへと組みこまれてしまうことになる。こうした場合、芸術作品は事実上実証主義的なものにすぎなくなる」（アドルノ 2007:167-168）。芸術における思考にて直感という要素が失われればそれは王道科学と一致するか、似非王道科学となってしまう。この直感を有した思考こそが形象による思考方法である。異なったものを親類性において結びつけるときに直感によって思考して

いる。そこでは一切の証明や論証を経ずに、ただ似ているという直感、親類性だけで結び付けられる。だが、形象による思考も物事に直接的に結び付けられているのではなく、物事と形象の結びつきもまた親類性に基づいているだろう。つまり、事物と形象の間、そして形象と形象の間のそれぞれは親類性という証明できない繋がりでは結ばれている。この二重の親類性によって、その関係性は不明瞭になり、推理しなければ繋がりを発見できないものとなる。

芸術はそのような思考によってひとつの必然的な形式に帰着する。だが「芸術における必然性について、科学的に語ることはできない。語ることはできるのはただ、作品が自己を完結させている力〔芸術の論理〕によって、つまり自己がこうした存在であり、それ以外の何ものでもないという証明によって、あたかも絶対にそこに存在せざるをえないものであり、存在から除外しようがないものであるかのような印象を与えるといったことに限られる」（アドルノ 2007:131）。「芸術の論理」は王道科学では論証できない論理であるが、作品の存在をもってしてはじめてそれが王道科学ではないもうひとつの論理、「芸術の論理」に従っていることが証明される。その証明は合理的論理的な方法での論証的証明ではなく、存在としての証明である。つまり制作された結果から事後的にしか証明できない。

芸術作品は「芸術の論理」に基づいて制作されるときも、制作中ではその論理に自覚的になることはできず、なぜなら親類性によって思考しているだけであり、それは単なる思い付きや根拠のない空想と区別がつかないからである。だが、芸術作品として立ち上がった時はじめて、その思考が「芸術の論理」に基づいていたことが芸術作品の存在によって証明させるのである。

だがその芸術の論理に事後的に気がつくにしろ、その思考がいかほどにも取り替えの効く恣意的なものだとみなすことはできない。この恣意性についてアドルノは「芸術家は恣意を恣意的ではないものへと変えることを、^{ディレクタント}半可通と芸術家とを区別する点として感じている」（アドルノ 2007:296）と指摘する。芸術家は個人的な恣意ではなく、「芸術の論理」に基づいて制作するのである。形象の親類性の発見は恣意的なものではなく「芸術の論理」に基づいて、あるいは共になされるのである。「芸術の論理」に貫かれた芸術作品は、その内のひとつの要素を恣意的に変えてしまえば、作品がもっている論理性が破綻し、

違った作品へと変容してしまうか、あるいは芸術作品として成立しなくなる。

「芸術作品としての質を持つ作品は形式的にも十分に完成されたものであって、こうした作品は無数に見られる作品のように、つまり一時しのぎに秩序的な面を表に貼りつけているが、その実、その面の下では作品自体の形態が崩壊しかけているような無数の作品のように、客観的に見ても無秩序なものではない」（アドルノ 2007:400）。「芸術の論理」に貫かれていない、つくり手¹⁷の恣意に基づく作品は、見せかけの表面的で一時しのぎの秩序が貼付けられたものに過ぎないのである。そのような作品は文化産業によって製造されている。芸術作品とはそれとは違い、つくり手の恣意を超えたところで成立する、「芸術の論理」に貫かれたものなのである。

だが、存在によって「芸術の論理」が証明された後、改めてその関係性の根拠を見つけ出そうとした時、つまり鑑賞においてはその関係性の根拠は不明瞭で、推理するかのように思考するしかなくなるのだ。だから、「芸術作品は推理の形式や、事柄に密着した思考による典型としての推理にもっとも近い」（アドルノ 2007:262）。

その親類性の関係は推理されるにしても、最終的に客観的な証明によって根拠づけられることはないだろう。唯一可能なのは鑑賞者が、推理する者が、制作者と同じく親類性による思考をするしかない。言い換えれば鑑賞者は制作者をミメシスする。だがこのミメシスは共感や自己投影と同じではない。なぜなら制作者は自身の理性的論理的な思考をしているのではなく、その「もの」、カオスとしての環境との関係性のあいだで中動的に思考しているのであって、制作者の主観的思考がなされているのではないからである。鑑賞者がもしその思考に自己投影し共感を図ったとしても、中動的思考の渦に巻き込まれ、主観的な自己投影と共感の恣意性と欺瞞性が突きつけられることになる。それは苛立ちとして感じられるだろう。作品に対して共感し、自己投影的に理解しようとしても、作品はそれを拒絶する。共感できず理解できないものとしてあり続ける。鑑賞者は作品を理解できない苛立ちを覚えさせられる。この苛立ち、

¹⁷ 森田はバルトの宣言を受け「作品に内在する作者」と「実在の作者」＝つくり手との区別をする。森田 2013:186) 「(作品に内在する作者)とは完成した作品から鑑賞者が事後的に想定した、作品の背後に見出される想像上の存在であり、「つくり手」とは実際に制作をする者である。

共感と自己投影の欺瞞性と不完全性の知覚から、ミメーシスは開始すると言ってよい。鑑賞者はその作品に対して自己投影と共感を図るが、その否定と失敗を契機として今度はミメーシスすることで推理するかのごとく思考することが強制される。

結果から言ってしまうえばこのミメーシスも失敗するだろう。なぜならば、親類性の思考において反復可能性はない。制作者は自身の身体性や記憶の全てを動員して思考し、また「もの」もその全てをにかけて関係を取り結んでいる。その親類性はその瞬間のきらめきのようなアクチュアリティによって生じているのだから、鑑賞者という異なった者が異なった時にそれをミメーシスしようとしても同じ道筋をたどることはできない。ミメーシスによって同じ道筋をたどれないことを知覚すること、その失敗こそが非同一性の発見である。簡単に言ってしまうえば、鑑賞者は制作者の思考の筋道を追えないことによって、自身と制作者の非同一性を知覚し、制作者に個性を認めることになる。それは翻って鑑賞者自身の個性の発見でもある。それは作品に対する素朴な驚きとして感じられるかもしれない。なぜ作者はこんな風に考えたのか、こんなことを思いつくのか、こんなものを作れるのかといったように。その非同一性の発見こそがセイレーンのリトルネロであり、同時にセイレーンがリトルネロを歌う契機でもある。

この驚きは、だがその思考を、作品をデタラメなものとして切り捨てる可能性も帯びている。だが芸術作品がそれをさせないのは、作品になんらかの意味があると思わせる力があるからだろう。それは「芸術の論理」の力である。「芸術の論理」は作品に何らかの一貫性を与え、それにより作品は意味に類似した何かにたどりつく。「極端なところまで首尾一貫性を貫くなら、それがどのような一貫性であれ、それがたとえ不条理と呼ばれるものであろうと、意味に類似した何かにたどりつくということ、この事実は真に芸術の謎の一つであって、芸術の論証的な力を証明するものにほかならない」（アドルノ 2007:262）。芸術作品は合理的論理性に基づいて意味をもつのではなく、つまり合理的論理的に共有できるオピニオンとしての意味を持つのではなく、芸術は形象の親類性の思考によって、首尾一貫性を貫き「意味に類似した何か」を生じさせる。わたしたちは合理的論理的にそれを証明することも、共感も自己投影すること

も、ミメシスによってその思考の道筋をたどることもすべて失敗しているにも関わらず、その作品をデタラメで無意味なものとして切り捨てることができずに、その「意味に類似した何か」を前にして思考し続けることしかできない。

これをアドルノは「芸術作品は論証的思考に基づく基準に失望を与えるのが通例であるが、もし芸術作品の論理性が論証的思考に迎合することをやめるなら、芸術作品から謎めいたところは一切消滅するであろう」（アドルノ 2007:262）と指摘する。これは芸術もまた鑑賞者を切り捨てていないということだろう。芸術が鑑賞におけるいかなる思考も全て失敗に終わるのだから、人間の思考に見切りをつけ、わたしたちと一切の関係を持つことなく再びカオスの中に消え失せてしまうことも可能性としてはあってもおかしくない。だが、現実にはそうはならず芸術は「意味に類似した何か」を持ち続け、わたしたちに思考を促し続けてくれる。その意味で、芸術はわたしたちに迎合してくれているのである。だが芸術はわたしたちの領土の中で、わたしたちの思考の支配に甘んじてくれない。芸術は領土と外との境界上にまたがっている。

この芸術の立ち位置、半分はわたしたちの領土にも属していることによって、芸術が純粋な直感によってのみ、感性的なものだけだとみなすことをできなくさせている。つまり「芸術の論理」は直感を含む論理であるが、「すぐれた作品について分析しようとしても、その作品の純粋な直感性を証明することは不可能であろう」（アドルノ 2007:163）。なぜならば「作品はすべて概念的なものをまじえて成長したものにほかならない」（アドルノ 2007:163）から、つまり芸術作品には概念的なものもまたその内に含まれているからである。ムーサもセイレーンもどちらもムネモシュネの記憶を歌う。それは王道科学に引き渡されて歴史として秩序化されたもの、概念化されたものを含んでいる。それにその歌はハーモニーが、王道科学によって音楽理論や造形理論として概念化されたものも含まれている。芸術は単に直感的に、直感的なものだけで構成されているわけではない。だがもちろん「芸術に概念が混入しているということは、芸術を概念的なものに見なすことと同じではない」（アドルノ 2007:164）。たとえ歴史、理論が含まれているからといって、王道科学でのみ芸術が生み出されることはない。芸術作品は概念的なものを内包することによって、直感を

契機とする論理でありつつも、その直感を純粹なものとして指摘することはできないのである。芸術作品を王道科学によって概念的に、合理的論理的に思考しようとするれば直感が立ちほだかり、逆に直感でのみ、形象の親類性でのみ思考しようとするれば、概念的なものが合理的論理的なものを引き連れて立ちほだかる。「芸術の論理」とは、「文字通りの論理性として受け取るべきではない」（アドルノ 2007:234）論理であり、純粹に概念的なものでもなく、また純粹に直感的なものでもない、その両方が絡み合った論理といえよう。

芸術作品は純粹に概念的なものでも純粹に感性的、直感的なものでもないものとしてある。芸術はいずれとも不一致しつづける。この芸術の不一致、いかなる思考とも、また制作者とも鑑賞者とも、「もの」ともカオスとしての環境とも秩序化された領土とも一致しないということによって、芸術は絶対的な非同ー性（フー）のメルクマールとなる。これは芸術が世界のカオスを模倣していると言ってよい。ムーサのリトルネロも以上の過程を同じくするが、それは世界のカオスを模倣することなく、それを素材に秩序化しフェルトを作る。そして共感の論理によって同一化し、王道科学にフェルトを差し出していく。ムーサはカオスから離れ、フェルトと織物とのあいだに佇む。それに対し、セイレーンのリトルネロはそのフェルトにとどまり、カオスを模倣することでフェルトとカオスのあいだにとどまり続ける。アドルノは（セイレーンのリトルネロとしての）芸術作品を自然美の模倣であると指摘する。「自然美は強制的に拘束するものとして知覚されるが、同様に不可解なものとして、つまり解消することを期待して問いかげられる不可解なものとしても知覚される。この二重特性は完全に芸術作品へと受け継がれているが、自然美からこれほど完全に芸術作品へと受け継がれているものは皆無に近い」。「この点から見るなら芸術は自然を模倣するものではなく、それに代わって自然美を模倣するものとなる」（アドルノ 2007:121）。「自然は美しいものとして模写される類のものではない（…）なぜなら現象として出現してくる自然美それ自体は形象にすぎないから。自然美を模倣するということは同語反復にすぎず、それは現象としての自然美を対象化することによって、同時に自然美を排除することを意味している」（アドルノ 2007:317）。「芸術作品が（…）自然の模写となることを厳しく抑制すればするほど、それに成功した芸術作品はそれだけ一層自然に接近する」（ア

ドルノ 2007:131)。つまり芸術が自然美を模倣するということは、芸術作品が対象としての自然を描くということや、自然のなんらかの法則、たとえば美しいと感じる比率などを参照するという意味ではない。そうではなく、把握しようとすることで不可解なものとして知覚されるその性質を模倣しているのである。自然美として知覚される形象はわたしたちを支配する動物的感觉世界の一義的支配と、それを多義的に解釈される自由さを同時に持ち得ている。ムーサはその形象を再び一義的なものとするが、セイレーンはその多義的に解釈される自由さを保存している。自然美とはこの形象の多義性と一義性の矛盾、否定弁証法的な性質であり、セイレーンはこの性質を模倣しているのである。

芸術の問い、セイレーンと王道科学の密約

セイレーンのリトルネロとしての芸術がわたしたちに思考をし続けることを強いるのは、それが自然美を、形象の多義性と一義性の矛盾を模倣することによって推理を要求するような謎であるからである。芸術はわたしたちに謎を問う。その問いは王道科学を挑発するが、決してそれによって答えが出されるような問いではない。そしてその問いは芸術自身によっても答えが与えられることはない。芸術は問いを提起するだけである。ドゥルーズ+ガタリはマイナー科学における思考とは、「思考を主体に帰属させる思考ではなく出来事すなわち此性としての思考であり、本質を規定する定理的思考ではなく問題提起的思考」であると指摘している（ドゥルーズ+ガタリ 2010: 65-66）。そして「二つの相互作用の場において、巡行科学〔遊牧科学〕はもろもろの問題を発明することで満足し、その解決は非科学的な集団的活動の総体によってもたらされるのに対し、その科学的解決は、王道科学に依存し、王道科学がまず問題をみずからの定理的な概念装置と労働組織にしたがわせることによって変形させる仕方に依存している」（ドゥルーズ+ガタリ 2010: 57-58）。つまり、芸術による問いはマイナー科学にとどまる限りでは問いにならず、そこでは問題提起的思考ではあるが、その問題提起が問いとなるのは王道科学に引き渡されることによって問題を科学的な問いへと「変形させる」ことによって思考が試みられるのであって、芸術による問いはマイナー科学にとどまる限り問いとして

成立している問いではないのである。芸術の問いが非合理的で意味のないものとして王道科学に基づいた論証的思考の対象にならなければ、芸術作品は問いとして認識されることすらない。つまり、芸術作品は好きに鑑賞していい、いろいろな解釈があつて、思い思いに自己投影と共感をすればよいとしてしまえば、芸術の問いは問いとして知覚されることなく投影された鑑賞者の主観の背後に後退することになるだろう。

セイレーンの芸術の謎としての特性は、王道科学に引き渡されることによって初めて問いとして問われる対象となるのである。ここにマイナー科学と王道科学の密約、それもセイレーンの密約を見ることができる。アドルノが「もし芸術作品の論理性が論証的思考に迎合することをやめるなら、芸術作品から謎めいたところは一切消滅するであろう」と指摘するのはこのことである。だが、その密約はあくまでも問いを引き渡すだけであり、芸術そのもの、セイレーン自体が王道科学に従属するわけではない。セイレーンはあくまでも怪物としてのみ、問いを問うだけの存在としてのみ王道科学に見取られるのである。

この芸術が問うものは原理、原則に関わる問いである。わたしたちの日常、領土化された世界における諸現象に関する問いではなく、それを基礎付けている原理、原則のレベルで問う。わたしたちが王道科学によって形成する合理世界は「非合理の、原則の、原理の世界に根差」している（グラッシ:151）。「合理性の〈非-合理的〉土台はすなわち信じることを要求し、命令する性格」すなわち「疑問へとわれわれを促す強迫」という性格を持っている（グラッシ:159）。芸術の問いとは「諸原則の真の認識」であり、「現象世界を解釈する必然性のなかで、原則を体験すること」である（グラッシ:153）。芸術の問いは単なる妄想や非現実的な空想、恣意的でデタラメなものなのではない。それとは逆に、現象世界の原則の体験と密接している。「われわれは疑問を実践するときのみ、われわれ自身への知に、〈信じること〉を要求する原理的で意味論的で（…）経験への知に到達する」のである（グラッシ:158）。つまり、芸術作品に対して自己投影と共感の失敗と、ミメシスを通じて〈信じること〉を要求する原理、原則の経験へ達し、それを王道科学に引き渡すことで問いとして知覚することができる。

だが、「王道科学とその定理的ないし公理的権力の特性は、すべての操作を直感的条件から引き離すことによって真の内的概念すなわち『範疇』にすることである」（ドゥルーズ＋ガタリ 2010: 56）という指摘は重要である。原理、原則の経験に基づく芸術の問いが王道科学の中で「直感的条件」が引き離され「範疇」とされれば、その問いはたちまち王道科学によって解決されることになるだろう。その芸術作品の意味は同定され、それが作品の内容とされ、作者の意図や思いといったものがそこから憶測される。そこでは芸術はもはや問いでも謎でもない、ひとつのオピニオンでしかなくなる。芸術がそのようなものと見なされれば、芸術はオピニオンの装飾品や弁論術として取り扱われることになるだろう。形象は親類性ではなく類似性で結ばれ、「常套句」¹⁸が成立することになる。芸術の問いが王道科学に引き渡されることによって問いになるからといって、その問いから直感が引き離され王道科学の「範疇」にされてしまえば、その問いは王道科学的に解決され、問いではなくなってしまう。

芸術は問いとして王道科学に引き渡されてもそこで直感的条件を引き離されないように踏みとどまる力を持たなければならない。もし、芸術作品に優劣がつけられるのだとしたら、この力に関して言えるかもしれない。優れた芸術作品は王道科学の中で「範疇」にされることなく、決して解決されることなく問いを問い続けるものであると言えよう。優れた芸術作品が問いであり続けることは、王道科学の範疇にするということを挫折させ、その限界を浮き彫りにさせる。

この芸術の問いのあり方は、王道科学が有している欺瞞性、つまり問いを自身で答えることができる「範疇」へと変形させることの欺瞞性を浮き彫りとする。王道科学は問いを変形することで、範疇のうちで答えられる問いを問おうとするのである。王道科学的思考が描き出す世界は、対象として静止し概念として取り扱うことができるものであり、そこでの問いは既に答えられる形に変形した問いでしかない。そこでは世界はわかるものとして、(王道)科学的知性によって照らし出されたものとして明るみの中に閉じられている。

¹⁸芸術（ここでは絵画）が「常套句」となりえるということは、一種の言語として思考することを可能にする。言語の性質から考察する必要もある。歌において調性やリズムがそうであるように、造形においても色や形の（一種の言語的）規則は存在する。ベンヤミンを接ぎ木して言語的構造から分析すると、「有用性の言語」「詩的言語」「純粋言語」としてリトルネロのオブリガートを描き出すことができる。

それに対して芸術は範疇のうちで解決されることのない問いを出す。ムーサのいる世界、カオスとフェルトとの境界はつねにその時々此性、カオスとのアクチュアルな関係性によって立ち現れる。問いは一瞬のきらめきのように世界と共に立ち現れ、王道科学に引き渡されても解決されることを待たず、科学的知性の欺瞞的な明るみから逃げるように暗闇のなかに向かっていく。そのときわたしたちが観るものは、一瞬のきらめきとしての問いと、範疇としてわかることの外、領土の外に広がるカオスの暗闇である。芸術作品は暗闇を指し示すかのように問いにならない問いを問うのである。その問いは、織物の外に広がる暗闇、わたしたちの思考の極限、思考可能となる領域の際に目を向けさせる。織物の外には未だ合理的に秩序立てられていないフェルトがそしてその先には暗闇に広がっている。セイレーンと王道科学の密約の目的は、芸術の謎を王道科学によって問いとすることだけではなく、王道科学の思考を暗闇へと目を向けさせることで果たされる。

第4章もののなかで夢をみる

セイレーンのリトルネロが歌われる場所は、カオスと領土の縁、あるいはフェルトと織物の縁であった。そのふたつの縁にまたがる領域を夢を見ることとものの特性において思考したい。

夢、ヴェールに包まれて眠る、譚言

「芸術の論理」は「夢の論理」と類似するものである(アドルノ 2007:234-235)という。夢がいかにも不条理なものであろうとも、そこでは意味に類似したものが見出され、何らかの一貫性が与えられる。夢において、覚醒していたときの記憶が形を変え、条理空間において未来と過去とのパースペクティブの支配のうちで位置付けられていたものたちが、その支配から解放される。未来への材料である限りで歴史として秩序が与えられたものも、そこからはみ出し忘れ去られていった全ての記憶も、夢においては等しく形象として生起していく。覚醒していたときに作られた概念は、夢において全く似ていない形象と親類性で取り結ばれる。そしてあらゆる形象はほかの形象と親類性で取結ばれていく。その形象の親類の力で結びついたものはフェルト状の一枚の平滑空間である。夢の論理はフェルト状の平滑空間、一枚の布を作り出す。

光がまだ届かない暗闇のうちで眠りにつくその時に、私は一枚のヴェールに包まれる。そのヴェールは夢の論理で作られたフェルトである。あるいは、眠りにつくことで私はそのヴェールを作ったのだろうか。私はヴェールに包まれることで夢を見て、また夢を見ることでヴェールを作る。この関係をデリダは蚕に例えた。「蚕は、自己をけっして離れないであろう物、自己にはほかならない物だがひとつの事物ではない物を、自己に属していて固有のものとして自己に回帰していた物を、自己の外に、自己の前に生み出していた」(デリダ 2014:141)。私は蚕のごとく、自らに属していたものでヴェールをつくりつつ、それに包まれて眠りにつく。そのとき私はリトルネロを歌っているだろう。自らで自らが安心して眠れるように、子守唄のごとく。ムーサのリトルネロ。

だがその歌は夢の中で、不条理に響きだす。安心した眠りの内で、覚醒しているかのごとく夢をみる。そこで響く歌はセイレーンのリトルネロ。

夢みる私の身体を包み込むヴェールは無数の襞を形成する。襞は私の動きに合わせて、そのつど形を変えていく。「ヴェールの動きというのは、その堅固さそのものにおいて、その肌目（テクスチュール）において、自己と決着をつけ、立ち上がり、消滅し、退隱することで、見るにまかせること、存在するにまかせること、そのようなくするにまかせること」であろう（デリダ 2014: 41）。広げた時には見えていたものが、折りたたまれ見えなくなり、遠くにあり隣合わないはずの物事が、その瞬間だけは触れ合う。いかなる主観も恣意も及ばない、わたしの身体とヴェールの物質的特性と私の動きと重力とが絡み合う力の関係によってのみ、その襞は生まれていく。

そのヴェールは思考のメディアである。ヴェールは思考する私（あるいは私の思考したもの）を覆い隠しているのではなく、私はヴェールと共に思考をしている。夢はヴェールの内で、ヴェールと共に見られる。それは「〈ヴェールによる覆い－覆いの剥奪〉なき出来事の思考」である（デリダ 2014:135）。

「私は夢みている、そう夢のなかで打ち明けさえしているかのごとく」（デリダ 2003: 10）。私はヴェールに包まれながら讒言をもらす。「讒言はヴィジョンであって解説不能」であり、「ただ形象を指差すことができるのみ」である（グラッシ:387）。形象は「理由もなく、単純に似ているからというきっかけだけで」「形象から形象へと何らかの拍子に横滑りすること」も起こるのである（グラッシ:388）。夢は形象としてのみ見られる。讒言は合理的論理的な理解の前では意味をなさない、あるいは事実とは程遠いものと思われるだろう。あるいは嘘かのように。「あたかも彼女は嘘をついていたかのように。嘘の彷徨、まばたき。そこに真理がある」（シクスー: 19）。

芸術における思考とは夢をみるかのように非合理的で、なぜそう考えるのかを論証し、なぜそうなるのかを証明することはできない。可能なのは、そうなったのだということの結果を見せ、そのように夢見たのだということ証言＝告白することだけである。その、讒言のような告白に対し、合理的な証明や、合理的に解釈可能な意味づけを求められたところで、私は押し黙るか、不本意

ながらもっともらしい答弁をするしかない。夢は目覚めるとどうしていつも消え去ってしまうか。目覚めてから夢の話をしようとする、どうしていつもちがうことを話してしまうのだろうか。

デリダは「目覚めずして、夢みている者が自分の夢を語るなどできるでしょうか？」と問う（デリダ 2003: 11）。「眠りを中断も裏切りもせず、そう、眠りを歪曲し遺漏することもなしに」（デリダ 2003: 11）。それに対し、プラトンからフッサールまで、無数の哲学者は断固として「否」と答えるだろうという。「この『否』は、哲学者の責任を、目覚めていること、至高の自我、覚醒する意識といった理性の至上命令と結びつける」（デリダ 2003: 12）。夢に対し、哲学者にとって哲学とは「目覚めと覚醒」である（デリダ 2003: 12）。覚醒している者は、「何かを夢が私たちに差し出すとき（…）何を夢が私たちに考えさせようとしているのかに気遣わねばならない」。「目を覚まししながら、しかし同時に、夢に対して、夜番をつとめ続けなければならない」（デリダ 2003: 21）。

だが、もうひとつの答えがある。芸術家は「否と言うかわりに、そう、おそらくは、時には、と言うでしょう。（…）そう、おそらくは、目覚めぬまま夢みていると信じ、自分は夢をみていると告白することもできるのだ（…）目を閉じて、あるいは大きく目を見開きつつ眠りながら、何らかしら夢の真実のようなもの、虚無の夜に消え失せてしまわぬに値する夢の、意味や理性のようなものを口にするこも、と」（デリダ 2003: 12）。私はヴェールに包まれ眠りながら、夢を見ながら夢について語る。譫言のように。それはセイレーンのリトルネロ。脱領土化の契機は、このヴェールに包まれた夢において生じる。

他者の到来、開かれた小屋

デリダは、芸術家がヴェールという作品を造るのは、神の住居のためだという。「神とは、ヴェールを、聖所と至聖所とのあいだのヴェールを与えるようにという命令を与える者の名」である（デリダ 2014: 44）。ヴェールに包まれた私の眠り、その夢は私の領土であった。だがその夢の内に神、〈まったき他者〉の到来をもって、私はその場を開け渡すだろう。そっと、夜のうちに。

脱領土化。第二章でみたリトルネロのⅢの局面で輪を半開きにして中に入れた誰かとは、この神、〈まったき他者〉であったのだろう。私はヴェールに包まれた夢のなかで〈まったき他者〉に出会う。そして、その到来の宣言、譎言のような告白をするのである。

そのヴェール、ヴェールに包まれた夢、かつて私の領土であった場所はもはや誰のものでもない。そこに居るのは〈まったき他者〉であり、わたしたちにとっては十全に思考できる対象ではない。それは芸術の謎、問いとしてのみ知覚されるだろう。問いのみがあるその場所は、全ての人に開かれた共有地である。その場所は領土としての家が建てられた場所である。家は開け放たれた小屋である。小屋はそこを訪れる者に等しく開かれ、等しく問いかけるだろう。脱領土化された場所としての芸術作品とはそのような開かれた小屋＝共有地である。そこが共有地であり続けるには、そこを訪れた者たちも、その小屋のつくり手と同じく、「まったき他者」の到来をもってその場を立ち去らなければならない。その小屋を領土化しつつ同時に脱領土化しなければならない。これは同時に起こる。リトルネロの三つの局面、Ⅰ.歌をうたい秩序を作り、Ⅱ.空間を整え輪を描き、家にいること、Ⅲ.その輪を半開きにして誰かを迎入れ、自分が外に駆け出すことは、「断続的な三つのモメント」ではなくリトルネロという「同一の事象における三つの局面なのである」（ドゥルーズ＋ガタリ 1994:360）。そのようにしてその小屋は誰の領土となることなく、開かれ続けることができる。

「それが到来したと証明することはけっしてできないだろう。ただ誓うことができるだけだ」（デリダ 2014:133）。わたしたちが〈まったき他者〉の到来を証明することなどできない。つまり脱領土化の契機は証明しようがないのだ。芸術の問いも、問いの内容だけでなく、問われたということ自体も証明しようがない。ただ誓うこと、宣言することしかできない。そしてデリダは「偽りの誓いは可能でありつづけるべきである。それは、尊重しなければならない義務である」という（デリダ 2014:133）。確かに、私のこの到来の宣言を偽りであると否定されたとしても困る。芸術の経験を偽りであるとか、不十分であるとかと相対的に非難することはするべきではない。その宣言、誓いが偽り

であったとしても、その宣言、誓いをもって小屋を立ち去ることを尊重しなければならないだろう。

真理のようなもの、芸術の到来

このヴェールに包まれた夢に到来する〈まったき他者〉を真理とみなしてよいのだろうか。その到来は原理、原則に触れているのだから、そう考えてもよいのかもしれないと思わせる。「芸術とは自然的、経験的、日常的な現象世界を突破する試みであり、その〈背後〉にある根源的なものを暴き出す試み」（グラッシ:69）であるという芸術観は、ひとつの伝統をなしている。芸術作品が「合目的的事実から、現実の根源を仮象で覆う世界から」解き放つ使命、「実用的で経験的な日常世界の背後にあるはずの根源的なものを露わにする」（グラッシ:35）という役割。それは先に見たように、動物的感觉世界によって支配されたわたしたちの「自然的、経験的、日常的な現象世界」に対して、形象化する自由によって新たに世界を「可能」枠として開く力が芸術にはあった。それに、弁論術としての芸術が真に心理操作術でありえるのは、直接的洞察によって、「パトスに働く、直接的隠れもなき真実」（グラッシ:248）としての真理、根源の形象を具えているからであるとみなされる。

芸術は仮象で覆われた真理、世界の原理、原則を示すことにその性質を見て取られる。芸術の問いの契機である「現象世界を解釈する必然性のなかで、原則を体験すること」が「直接的隠れもなき真実」、真理の経験と見なされるという伝統は根強い。確かに芸術は王道科学の合理的論理性の限界を、わたしたちの領土の限界を示す。そこで芸術は王道科学の織物、世界を覆ったヴェールを剥がし、その下に隠された真理を開示するものと見なさる。だが、この見立ては芸術への過度の期待、あるいは芸術自体の傲慢さを感じざるを得ない。もし世界の根源的なもの＝真理を覆っているものが織物のヴェールであるならば、芸術もまたひとつのヴェール、フェルトのヴェールに過ぎない。

もし芸術が真理に関してなんらかの批判性を持つのだとしたら、それは芸術が真理に達しそれを示すことができるからではなく、王道科学、〈科学的知性〉がそれとして真理に達することなく、あくまでも仮象としてのヴェールでしか

ないということにおいてであろう。井村によれば、アドルノは、特殊は未だ普遍に至っておらず「全体は非真理」であるとし、芸術はその「限定された否定」的性格によって「全体の非真理性」を批判すると指摘する（井村:117）。芸術作品が真理であるわけでも、真理を表現するわけでもない。芸術作品の「真理は『全体は非真理である』とする認識自体は真である、という意味での真理」であり「芸術作品の真理内容は批判的内容と溶けあっている」（井村:179）。例え芸術がそれとして真理を開示することができないとしても、少なくとも啓蒙が真理に達することのないヴェールに過ぎないという批判性は芸術には可能である。だが同時に、王道科学もまた芸術を真理を覆い隠すヴェールであると批判するだろう。この二つは補完し合うことによって真理に達するような関係ではない。その相互批判的な関係において、私たちの知性、〈科学的知性〉〈芸術的知性〉どちらも真理において仮象でしかないということだけを明らかにする。

そこでわたしたちは真理をヴェールに覆われたものという見立て、隠れもなき状態としての真実、「〈ヴェールの剥奪＝非隠蔽化〉」としての真理という概念を放棄したい（デリダ 2014: 39）。ヴェールを剥いだ先にはヴェールが掛けられていた場所があるだけだろう。そこはわたしたちの動物的環境世界の外、わたしたちが一切見ることも触れることもできないカオスであろう。そのカオス、それはものそのものと言ってもよいかもしれないが、それを真理と呼ぶならば、わたしたちはそれと直接的に関わりを持つことはできない。織物にしるフェルトにしる、ヴェールという仮象を媒介してしかそれを知ることができない。真理そのものに対して、「私たちは見ることも触れることも同様に諦めなければならないだろう。そして言うことさえも」（デリダ 2014: 35）。

だが、それは「懐疑主義の名において真理を葬り去ろうとしているわけではない」（郷原:188）。そうではなく、そこには真理への「解釈への情熱」（郷原:187）がある。ただし、重要なのはその解釈への情熱は「真理はつねに無限に解釈から逃れ去るだろうという確信に伴われていると同時に、おそらくその確信によってこそ動機づけられているもの」（郷原:187）であるということにある。それは「公理のタイプに属する真理、目前に置いて伝達できる真理」ではなく、

「伝達不可能な真理」であり「何らかの働きかけを行う真理」である(郷原:188)。デリダは「この真理が到来するときには、それを思考することも、主題化することも、客観化することもできないのです。その真理は思考させるものなのですが、それについて思考することはできません。だから、ある要請があるのです。私はそれを真理欲動と呼んでみようと思う」と言う(郷原:188)。たとえ真理そのものにわたしたちが一切関わることそれ自体を思考することができないとしても、それでも「真理欲動」「解釈への情熱」が思考させることを強迫する。その思考の対象は真理そのものではなく、芸術の問いに向かうだろう。

真理とはヴェールの下に隠されたものとしてあるのではなく、ヴェールと共にあると考えてみたい。芸術と芸術の問いとの関係は、芸術がその問いを覆い隠しているのではなく、芸術の内に芸術と共に問いが発せられていた。まったく他者もヴェールの内に到来するのだ。真理もまたヴェールに覆い隠されているのではなくヴェールの内にヴェールと共にある。仮象としてのヴェールの内にある真理は、真理そのものではなく仮象としての真理、もしくは真理の仮象である。これは「真理のようなもの」(郷原:188)と呼んだほうがいいかもしれない。〈まったく他者〉は「真理のようなもの」として到来する。わたしたちはそれを伝達することも思考することもできない。可能なのはただそれを「真理欲動」「解釈への情熱」の強迫によって思考しようとし、芸術の謎として知覚すること、その謎を王道科学へ引き渡し問いとして問われることである。わたしたちはその問いに答えることも、その問いが何を問うているのかも理解することはできない。できることは問われたという宣言、告白をすることと、その問いが指し示す領土の外、フェルトの外に広がる暗闇を見つめることである。その暗闇に真理があるのだろうか。だとすれば、真理はヴェールに覆われてなどおらず、その外に、絶対的な暗闇、見ることも思考することもできない場所にある。

だが、そこに何か芸術に特権的なものがあるとすれば、わたしたちはリトルネロを歌いはじめる契機としての危機的な状況において、この暗闇のなかの真理、カオスに触れたということにある。だが、そのときわたしたちはその真理を見つめ、分析し、解釈する余裕などなかった。わたしたちはその真理を見てなどいないのだ。その真理＝カオスに侵されないようギリギリで歌をうたい自

身の領土を作ることしかできなかつた。真理はわたしたちにとって脅威でしかない。可能なのはヴェールの内の仮象としての「真理のようなもの」を芸術の問いとして思考を巡らせることである。

重要なことはその問いとなる「まったき他者」の到来に備えることである。「とても遠いところから、とても低いところから、生きてままで、あるいは死者となって戻ってくるような、そうした者を待つこと、他者がやって来るのを、知の秩序を中断する判決を下すために他者がやって来るのを待つことだ」（デリダ 2014: 48）。わたしたちは待つこと、ヴェールに包まれた夢のなかで他者が到来することに備えておかなければならない。

ものとしてのヴェール

ヴェール。私が夢を見るときに包まれるフェルト状のヴェールに関して重要なことは、それが形象であるということと、現実的な「もの」であるということにある。ここでいうものとは「物質＝事柄 (matter)」である。フェルト状のヴェールつまり芸術作品は物質＝事柄で構成されている。例えばそれは、絵具やキャンバスや紙であつたり、粘土や木材や金属、光や音、身体や言葉や文字であつたりする。あるいは描かれたものや色や形の構成やメロディーや歌詞、物語。それらは現実のさまざまな現象、見たものや感じたことや考えたことや記憶が形象となって親類性によって結び付けられている。芸術作品はフェルト状の布であり、ものである。

芸術ないし芸術の問いはものとしての作品の内に、作品と共に到来する。芸術ないし芸術の問いはそれ自体を取り出すことはできない。芸術は無媒介的に存在することもなければ知覚されることもない。つねに芸術作品としてのものの内に、それと共にしか存在し得ない。そして作品＝作られたものもその芸術の到来をもってして芸術作品となるのである。その作品＝作られたものが芸術となるのは、芸術の到来の宣言、告白によるのだから、それが芸術作品であるか否かはその宣言を信じるしかない。それが芸術作品であるかどうかはいかなる証明も不可能である。だから芸術は信仰に近い。

芸術作品が「物質＝事柄」であるということはその芸術の証明不可能性の前で歴史的に特権的な価値を占めてきた。過去に多く芸術だと認められた作品の「物質＝事柄」を類型化し、転じてその「物質＝事柄」自体が芸術であるという地位を与えてきた。つまり、絵具が塗られた布ないし板を即芸術作品と認めるようなことが起こってきた。絵画、彫刻、版画、映画、音楽、そういったものを構成する「物質＝事柄」が芸術作品とみなされ、そこでの芸術の到来、芸術の問いの宣言の有無は問われなくなる。芸術の到来や問いは宣言でしかなく、証明しようがないのだから、よりはっきりと見え共有可能な「物質＝事柄」に芸術作品の条件を認めることになることも十分に理解できよう。

芸術作品に用いられるもの「物質＝事柄」は、その表現形式・ジャンル、例えば絵画や彫刻、映像や音楽や詩や文学などによって、それぞれ特定の「物質＝事柄」に限定されているように見なされる。だがそのような分類はつねに作品に対して事後的に措定されているにすぎず、たとえ特定のジャンルに則って制作をする制作者がいたとしても、それは過去の様式の模倣にすぎないその「物質＝事柄」によって芸術作品を措定する試みは、いつの時代もあたらしい「物質＝事柄」の作品への利用によって更新を求められてきた。

だが、芸術作品の条件はその「物質＝事柄」にあるのではないのだから、それがどのようなものであろうとも一切関係がない。芸術作品とは芸術ないし芸術の問いを媒介するものである限りどのような「物質＝事柄」でもよいのだし、例えば芸術として特権的な地位を認められた「物質＝事柄」であっても芸術とは関わりを持たないこともある。例えば自作のキャンバスに高級な油絵具が塗られたとしても、それはそれ以上の何ものでもないこともあれば芸術作品であることもある。ひとりボソボソと呟くことが取るに足らない独り言であることもあれば、優れたパフォーマンスであることもあるのだ。わたしたちはもはやその「物質＝事柄」だけで芸術作品を条件づけることはできない。

よって素材や様式によって分類される諸芸術（arts）という概念は意味を持たず、その「物質＝事柄」、ジャンルの違いやその包括概念といったものとしての美術や芸術という用語の使い方は意味をなさない。芸術作品は同じく芸術が到来したものであって、その「物質＝事柄」に違いによって異なった芸術が

到来するわけではない。芸術とは諸芸術（arts）の包括概念ではなく、そのみでひとつの芸術（Art）である。

物体としての芸術作品

芸術作品がものであること、特に物体である場合、それが市場において商品価値を持つことは歴史的にみても避けようのないことであった。この芸術作品が商品として取り扱われることは、芸術そのものからしてみれば副次的な事柄に過ぎないが、だがアートワールドにおいてはこの商品という市場的価値を芸術作品から切り捨てることなく共存してきた。物体としての芸術作品は絵画や彫刻、工芸などと呼ばれ市場で取り扱われる。

このことは芸術作品のあり方に大きく二つの影響を与えることとなる。ひとつは芸術作品における価値の比重がものへと傾くということである。芸術そのものよりも物体としての価値に重きを置かれるという傾向である。それは例えばどれだけ手間ひまがかかって制作されたか、どのような技法で作られているか、どれほど傷一つない完璧さを保持しているかであったりする。あるいはどのような物体で作られているかなどということも作品の価値として問われることになる。

そのような事柄が芸術作品におけるものに関わる以上、芸術と無関係であることはないが、だが市場においてはそれが芸術と無関係かのごとく物体としての価値が商品価値と結びつけられ、それが芸術的価値へと転化するということが起こるのである。非常に手間がかかったものや傷がなく完璧なもの、つまり卓越した物体が芸術的であると評されるのはこの価値の転化のためである。この市場的商品価値の論理は制作者をも巻き込み、芸術作品の制作のあり方や意識そのものをも規定していくことになる。

芸術作品が物体として市場で商品として扱われること、もはや芸術を媒介していなかったとしても卓越した物体である以上、芸術作品とみなされるという事態に異を唱えた運動がコンセプチュアル・アートであったと見てよいだろう。

それがどのような物体であったとしても、芸術を媒介している以上芸術作品なのであり、そうでなければ芸術作品ではない。ものとしての作品は芸術の媒

体に過ぎないのだから、重要なのは芸術そのものである。芸術作品とはものである以上に芸術である。芸術作品における物体の価値をできうる限り取り去り、それでも芸術作品となるということは、自ずと芸術という観念そのものに言及することになる。その結果コンセプチュアル・アートは物体としての価値を極力持たず、観念としての芸術の提示に価値を求めていく。ものは媒体に過ぎないのだからいくらでも取り替えの効くものであり、それ自体には芸術的価値はないのである。芸術作品とは芸術という概念に基づくもの、概念を伝達するものであるが故に芸術的価値をもつのである。

その結果、どんなものであっても芸術作品とみなしうれば芸術作品であるという、言説の優位が起こることになる。制作者がこれは芸術作品であるといえれば芸術作品なのであり、有力な批評家がそういえば、あるいは美術画廊で展示され、美術館に収蔵されれば芸術作品とみなされるのである。

芸術作品がものであることに起因するこの二つの傾向は、こんにち支配的な芸術観にどちらも保存されている。芸術作品とは卓越した物体であり、一方でたとえ平凡なあるいは取るに足らない物体であったとしてもそのコンセプトによって芸術作品である。この矛盾する事柄がこんにちの芸術観に内包されているのである。前者を近代芸術、後者を現代芸術といった時代区分で解釈するような傾向もみられるが、この二者はどちらもつねに併存しつづけてきたといえる。

芸術という概念がこんにちのようなものとして成立する以前の時代、祭祀世界と深く結びついて存在していたときであっても、そこでもものは大いなるものを感じさせる卓越したものであると同時になんらかの意思や意図、概念を伝達するメディアでもあっただろう。たとえば西洋の宗教画などで聖書の一場面が描かれているものなど、宗教的崇高さを感じさせる感性的刺激物であるのと同時に、その場面の意味や意図、概念の伝達メディアとして機能する。その二つの目的は矛盾することなく補完し合いながら、ひとつの作品の内で併存しているのである。

質料形相論的モデルにおける芸術作品

芸術作品がものであるということがもたらす上記の二つの傾向はどちらもひとつのつくることのモデルに基礎付けられている。それが質料形相論的モデルである。

作品をつくるということは「そこにある物質的世界に心のなかで描いた形状を押しつける」(インゴルド 2017: 54)ことによってなされるという考えが質料形相論的モデルであり、インゴルドはこれをアリストテレスまで遡り、以降西欧の思想に深く根を下ろしたと指摘する(インゴルド 2017:191)。そしてこのモデルはこんにちの芸術観を基礎付けているのである。

質料形相論的モデルに立つ制作者は、制作に先駆けて心のなかでなんらかの像(形相)を持ち、物質(質量)にその像を、判を押しつけるかのごとくに押し付ける。その像とは完成のイメージであったり、概念であったり、もしくは制作者の思いや感情、メッセージといったものだろう。言い換えれば、それは制作者の「意図(intention)」、「先行するデザイン」(インゴルド 2017: 57)である。その意図ないしデザインがどのようなものであっても、制作者はそれを物質に押しつけ、物質にそれを過不足なく表象することを要求するのである。質料形相論的モデルにおける芸術作品とは制作者の意図・デザインに端を発した、結果として現れるのである。そのような質量形象論モデルにたつ作品は制作者の意図を伝達するメディアと見なされるだろう。そこにおいて質量と形相、物質と意図とは類似的関係が要求される。

卓越した物体をつくるということもまた、その完成のイメージを心のなかに描き、それを特定の物質で実現(再現)しようとすることである。その像、形相が意図であれ完成のデザインであれ、そこにおける技術とはいかに上手く判を押せるか、もので再現できるかという事柄に関わる。そこでは技術がない、あるいは未熟な人は像をうまく押し付けることができず、意図がうまく伝達できない・デザイン通りに作れないのであり、卓越した技術を持った人＝アーティストはうまく判を押すことができる、つまり思い通りに作れるのだとみなされる。

質料形相論的モデルにおける試行錯誤とは、判の押し損ない、像の欠けやブレ、滲みといった失敗を経て、完璧な判を押すことへと至るプロセスであり、

成功を前提としている。その結果として技術が確立されれば、試行錯誤は用を失うのである。質料形相論的モデルにたつ以上、思い描いた通りにつくれないのは自分が技術的に未熟だからであり、上達すればいずれ思い描いた像の通りに作品がつくれると思うだろう。この目論みは一部では正しい。十分な技術が伴えば、完璧な判を押すことができる。だがこの技術は芸術制作（artistic creation）ではなく製造（production）に関わるものである。雛型が用意されそれをもとに物質を加工することは製造であり、そこで求められる技術は既に作られた像の実現のための最適解の設定と遂行である。そのとき制作者は既に決められたプロセス、技法に則り製造行為に奉仕することになる。

質量形相論モデルにおける制作＝製造はうまく判が押せることに向かい収斂していく。そこにおけるものとは、「不活性な質料」、「一方的に型を押し付けられる受動的なもの」（インゴルド 2017:191）とみなされ、そうであることが求められる。制作者はものを静止・固定化させ、受動的な対象物（object）とすることで、心のなかの像をそこに投影（projection）するのである。この心のなかの像の投影はコンセプチュアル・アートにおいて顕著にみられる。そこにおいてもものとはどのようなものであっても、コンセプトの投影に適していればよいのである。だが、この像の投影はコンセプチュアル・アートに限ったものではない。質量と形相を類似関係でとり結ぶ思考に立っている限り、それは程度の差こそあれ同じである。作品に一義的な意図や意味を与えること、そういった一義的な意図や意味があるとみなすことはコンセプチュアル・アートと同じく投影的な芸術観に立っている。それは表現主義的な芸術観ということができるだろう。作者は（心の）内的に表現したい事柄（形相）を持っており、制作を通じてそれを（質料に押し付けるように）表出（express）するのだとみなされる。その表出するものが概念、コンセプトであろうが感情や思いであろうが質量形相論モデルに立っていることにはなんら違いがない。そこにおいてもものは静止・固定化した、受動的な判を押すための対象物でしかない。

質料形相論的モデルは鑑賞にも影響する。作品が制作者の意図の結果である以上、観る者は作品から制作者の意図を読み解こうとする。インゴルドによれば、この結果から発端としての意図へと至ろうとする逆方向の読解は、アルフ

レッド・ジェルの「エージェンシーのアブダクション（仮説的推論）」（インゴルド 2017:198）であるとする。質料形相論的モデルに基づく鑑賞行為とは、実際に制作者の意図がどうであったかということではなく、観る者が仮説的推論的な意図を投影しているに過ぎないのである。

この観る者が作品に対して仮説的推論に基づく意図を投影するということは、制作者の意図に限らず、観る者の恣意的な像を投影することをも含む。形象が多様な意味に開かれているところによって、鑑賞者は自身の恣意的な像、意味をそこに投影し、一義的な意味として同定する。芸術作品は自由に観ていいといった言説はここに基礎づいている。鑑賞者はそれによって動物的感觉世界ではなく作品としての形象を領土化することで、支配による快を感じるのである。文化産業が利用する構造は質量形相論モデルに則っている。

また作品を対象物とみなすということは、商品の対象とするということも可能にする。ここでひとつの評価対象のひとつとなるのは、どれだけ実現困難なデザインを描き、作品がどれだけ「先行するデザインの表象」（インゴルド 2017: 57）として完璧であるかということである。対象となっているのは、卓越した物質であるというだけではなく、「先行するデザインの表象」を可能にした卓越した技術それ自体でもあるのだ。それは技術の像の投影である。卓越した物体はその技術の像の投影に適している限りであればよいのである。

そこでは制作者も鑑賞者も、ものの有様を知覚する以上にその上に投影された像に意識を奪われることになるだろう。そこで重要なのは判が押されたものではなく、その判の図像、コンセプトや思いや感情なのだから。何にどのような描かれているかということは後退し、何が描かれているかということだけが意味をもつようになる。

この制作、鑑賞双方において芸術作品を対象物にするということは、ものとしての芸術作品をスクリーンとみなすということでもある。ものは投影された像を映し出しさえすればよいのである。対象物としてのもの自体が重要なわけではないのである。像を投影する対象としてそこにあればよく、スクリーンのように滑らかで、できる限り投影する像を明瞭に映し出すこと、邪魔しないことだけが求められるのである。芸術作品におけるものは像を映し出すスクリーンとなる。このスクリーンは、王道科学に引き渡され、織物に織り直されたか

つてフェルトだったものである。王道科学はフェルトの糸を合理的論理的に織り直し、アイロンをかけ均質にならし、いかなる襞も生じないようにする。「王道科学は、質料を組織する形相と、形相のために準備された質料を同時に含む『質料—形相』的モデルと切り離せない関係にある」（ドゥルーズ+ガタリ 2010: 47）。王道科学で織られる布は質量形相論モデルに則り製造されていく。そこで製造される布はつねに均質で物質的特質を持たず、像を投影されるに任せる。

モノとしての芸術作品、イメージの生成

では製造と芸術制作とをわけるものとは何か。ここで注目しなければならないのは像の生成についてである。質料形相論的モデルは形相としての像がいかにして生成されるのかについて説明をはたさない。

わたしたちが思い描いた通りに作れないのは製造技術の未熟さだけでなく、像そのものが曖昧だからではないか。そのように考えた場合、はっきりとした像を持つことさえすればよいということになる。だが像とは媒体（media）抜きに生成されえるのか。像とは媒体とともに始めて生成されるのではないか。であるならば、像の生成にも関わる行為こそが芸術制作であると言えるのではないだろうか。これは質料形相論的モデルではない制作のあり方として考えなければならない。

質料形相論的モデルは像の生成を説明できないことで、質料形相論的モデルに基づく「つくること」自体の困難さを露呈する。たとえ質料形相論的モデルの製造が可能であったならば、そこで押し付けられる像は質料形相論的モデルではないつくることの中で生成されているのである。

質料形相論的モデルによる、芸術作品を像を投影するための対象物＝スクリーンとみなすというものの捉え方は、芸術制作と製造との区別をすることができず、また像の生成に関与できないものである。そこでのものの価値は像を投影するための副次的価値か、あるいは商品としての（芸術とは切り離された）物体としての価値しか描けないのである。そこで、インゴルドの質量形相論的

モデルへの批判に依拠することで芸術作品におけるものの価値を描き出すことを試みたい。

インゴルドは「生きた世界における本質的な関係は、質料と形相の関係ではなく、素材と諸力の関係である」（ドゥルーズ+ガタリ:394）というドゥルーズ・ガタリの考えを引き受け、「芸術は既に定まったものの最終形を、心の中の像として、もしくは世界における対象（objects）として、複製しようとするものではない」と指摘する（インゴルド 2017:191）。芸術作品の制作においても、像を押し付けるための静態としての対象物ではなく素材（material）なのである。素材は「物質の流れ」をもった動態としてのものである。制作とは制作者が素材と関わる中で「感覚的な気づきの流れと物質的な流れの双方において、イメージと物体が相互に形を結ぶ」（インゴルド 2017: 53）過程なのである。イメージは物質の流れと関わるなかで生成されるものなのであり、それこそが制作であるといえることができる。

制作者は物質の流れ、ものが持っている特性を知覚することでものを素材とするのである。制作者はその過程で「何が現れるかを予測しつつ、それらを寄せ集め、バラバラに解き、統合し、精製しながら、物質と『力を合わせる』」（インゴルド 2017: 55）。制作の過程でイメージと素材双方が変容していきながら形を結んでいくのであり、そこで生成されていくのはフェルト状の一枚の布である。

この素材とイメージが共に変容するという関係に巻き込まれることにより、制作者も変容していく。この制作の渦中で変容していく制作者は「つくり手」と呼ぶべき者であろう。素材—つくり手—イメージという三者の関係は、主体—客体や主—従、能動—受動といった関係ではなく、中動的な関係である。ものはイメージを押し付けられるのでもなく、制作者は押し付けるその行為、製造に奉仕するのでもない。三者はともに中動的に関わり合いながら変容し、フェルト状になりながら関係を取り結んでいくのである。

このとき素材は「物質の流れ」を持ち、イメージは向かう先を示し、つくり手は起こりつつあることを「予期」しつつ舵をとる（インゴルド 2017:150）。予期しつつ舵をとることが芸術制作における技術であるといえることができるだろう。つくり手としてのわたしたちは素材と同じように振る舞うだけではない。

く、予期しつつ舵をとるという技術を持っている。これは動き出すまえからあらかじめ目的地つまり完成を設定し、そこに向かって直線的に移動することではない。「ものごとの最終形態や、そこに到るために必要とされるあらゆる手順をあらかじめ決定することではなく、行く手を切り開き、通路を即興でつくるということ」（インゴルド 2017:151）である。芸術制作とはドゥルーズ・ガタリがいうように「遊牧」的なのである。

素材一つくり手—イメージが中動的に関わり合いながら運動し続ける個体化過程としての制作。そこでは三者がアクチュアルな関係を取り結ぶということである。芸術作品は終着点・目的地へと至ることで完成するのではなく、制作の渦中に目的が立ち現れること、素材とイメージとつくり手がアクチュアルな関係を取り結ぶことで芸術作品として立ち上がるのである。その目的とは「まったく他者」の到来＝芸術の到来とあってよい。芸術はどこか外から突然に降りてきてものに憑依するのではなく、制作において三者のアクチュアルな関係の結びによって内的に立ち現れるものである。

このことを中西夏之は彼の制作の過程で「フィックス (fix)」という言葉で言い表していた¹⁹。絵を描くということはキャンバスという場に絵具が展開していく過程であり、その途中にフィックスする瞬間が訪れるのである。つくり手はその瞬間に手を止めるだけであり、その絵はその先も絵具が展開され変容し続ける潜在的可能性を有してはいるのである。そのフィックスされた絵は作品として壁に掛けられ、場合によっては額装されることで完成されたものとしてみなされているに過ぎない。作品とは目的地に到達することで完成したものではなく、制作の渦中で目的が立ち現れたことでフィックスした状態、潜在的な動態なのである。

¹⁹ 2010年度、中西夏之が金沢美術工芸大学において行なったワークショップ「着陸と着水」にての発言である。筆者はそのワークショップに参加していた。中西はわたしたちと共に紫の色面や白い砂、鉄球を床面に展開していった。ある瞬間、彼は手を止めジッと全体を見つめ、ここでフィックスにしようという意味のことを言った。彼は続けて、絵画はつねに動きつづけている。絵画がフィックスした瞬間に手を止めるが、本当はその後にも絵は動いている。このワークショップでは、フィックスの後を経験してもらいたい。少しずつ紫の色面や白い砂、鉄球を取り除き、しまわれていた元のダンボール箱に仕舞っていく。最後にダンボールをガムテープで閉じ、郵送のための宛名を書いてその作品は終わるのだと。そして、その箱は次に開かれる機会を待っている。絵画もそのようなものであるというような意味のことを言っていたと記憶している。

質料形相論的モデルではものは対象として固定化されていたが、「素材と諸力の関係」「遊牧」的な制作においては素材として取り扱われ、素材—つくり手—イメージという三者が中動的に織り込まれていく。これはものが「モノ」(thing) となるということである。

「モノ」とは素材としての物質的特性を保持しつつ、そこにイメージやつくり手が織り込まれることが可能な、動態として開かれたものである。「モノのモノたる所以は、それがわたしたちの眼前に既成事実、それ自体で完結したものとして横たわっているのではなく、それぞれが『進行中』であり、より正確に言うならば、複数の進行がからみあっているところにある」(インゴルド 2017:196)。ものをモノとして開くことが芸術制作において必要なのである。

モノとしての芸術作品とはスクリーンのように像の投影の対象(object)ではなく、素材—つくり手—イメージがフェルト状に絡み合ったものであり、ここではイメージは部分部分が覆われ、完全にはその像が描き出されていない。均質にならされておらず、糸は絡み合いながらも綻び、無数に襲ができています。そこに像を投影しても、像は歪み、よりそのフェルト状の布の物質性がより現前化してくるだろう。

芸術制作とはモノとして開かれた素材のなかで、素材—つくり手—イメージが絡み合い、それぞれが変化しつつ新たな関係を取り結ぶ過程である。つくり手はそこに「身を投げ出し、あえて即興を試みる」(インゴルド 2017:198)しかない。イメージだけではなく、つくり手もその身を投げ出すことで、モノに巻き込まれていく。制作とは身体的なのである。つくり手はイメージとともに素材がもっている物質的特性に「触知的」(インゴルド 2017:202)に関わる。「何よりも前に、私のタリート[ヴェール]は触れられたものである」(デリダ 2014:105)。

質料形相論的モデルで投げ出された(project)のはすでにデザインされた像だけであり、身体は留まっていた。ものは対象として、その物質の流動を断ち切られることで停止し、制作者はそれから距離をとったところで対峙するように立ち止まっているのだ。そのとき制作者自身の流れも断ち切られている。

芸術制作では像だけを投げ出さない。つくり手はその身をモノへと投げ出すことで「つねに遠方へと放たれる傾向にある創作力の閃きを捕獲して、それを

物質的な作業の直接性へと呼びもどす」（インゴルド 2017:159）。芸術制作とは「想像力の広がり、物質の抵抗に出会う場」（インゴルド 2017:160）なのである。物質はモノとして開かれ、イメージはつくり手の身体とともに絡み合っていく。そのとき物質の抵抗に出会うのである。その抵抗は摩擦といてよい。この物質の抵抗、摩擦によって、つくり手・イメージ・モノはきつく絡み合うことで、無数の糸の綻びを生じさせながらも、ばらばらになることを免れたひとつの形、フェルト状の布を維持するのである。

この作品のあり方は質料形相論的モデルにおける、対象と投影された像との関係ではない。質料形相論的モデルでは物質と像とは直接的な結びつきは持っておらず投影するだけで、いくらでも取り替えがきく。アドルノはこのような観る者が「思いのまま自己の心の動きを（…）提供されたものの上に投影することを許される」（アドルノ 2007: 33）ような作品を、文化産業が提供する「見かけだけの芸術」と指摘する（ジェイムソン:173）。文化産業は質料形相論的モデルに立った制作・製造による作品を提供しつづけ、観る者・消費者はそれに自己の心のうちの像を投影することで恣意的に解釈し、消費しつづけていく。そのようにして文化産業は感性的な満足を売り物にするのである。質料形相論的モデルに則った制作・鑑賞は、それを意図せずとも文化産業に取り込まれているのである。

だが芸術作品がモノとして開かれる鑑賞はそのような消費を可能にしない。芸術作品は観る者が心の内の像を投影し、消費することに抵抗する。観る者は自身とイメージとをモノとして開かれた作品の内に身を投げ出すことを要求される。観る者はそこでフェルトと触覚的な関わりを持つ。フェルトに包まれ、そこで夢見ることを促されるだろう。そこで観る者はモノとつくり手とイメージとが絡み合ったフェルトの抵抗に出会うのである。それは非同一性の経験であり、セイレーンのリトルネロを歌う契機となる。鑑賞者はそこで自らのフェルトを作り、それに包まれ夢見るように思考するだろう。

終章 美術教育の再措定

ここにきてわたしたちははじめの問いに答えるための思考が可能となっただろうか芸術とは何か。芸術の人類、社会にとっての価値とは何か。なぜ公教育に芸術が必要なのか。

わたしたちは芸術に関して、一度、既存の芸術諸活動や美術教育から離れ、原理的なレベルで思考することを試みてきた。その思考の方法は重い知性の海を潜るようなものであった。アドルノやドゥルーズやデリダやグラッシといった哲学者・思想家の言説と共に思考をめぐらせてきた。だが、どれだけ彼らの思想を用いたとしても、この思考は彼らについてではない。それらを正しいものとして、その正しさを根拠にわたしたちの思考を正しいものとしようというのでもない。ここまでの思考は客観的、論理的な正しさを証明することを待つものではなく、随行的に共に思考を進めることのみを要求する。

ここでははじめの問いに答えることが可能となったのだとしたら、それはある特定の地点、見晴らしがよく遠くまで一望できる高見まで到達したからではなく、その過程、随行的な思考の歩みにおいてあるイメージが生じたからにほかならない。換言すれば、なにか芸術や美術教育についてわかったからはじめの問いに答えることができるのではない。わたしたちは彼らと共に思考を随行することでイメージを形成してきた。そのイメージと共にはじめの問いを思考し直すのである。

ここでその思考の過程を振り返ってみたい。

わたしたちの思考のありようは、わたしたちの世界のありようと相互に影響し合い形成されるものであった。わたしたちは思考—世界のありようを二つの布、織物とフェルトとして思考した。織物はドゥルーズ+ガタリの言うところの条里空間であり、論理的な王道科学によって作り出され、同時に王道科学を作り出していた。フェルトは平滑空間であり、非論理的、感性的に、マイナー科学と関係していた。わたしたちはそれらを〈科学的知性〉と〈芸術的知性〉と名付けた（第1章）。

そしてわたしたちの領土の外に広がるカオスに抵抗するために、わたしたちは領土化のための歌、リトルネロを歌うのであった。リトルネロはムーサの力、調和と秩序の力を要請し、カオスとしての世界を秩序をもった領土にすることを可能とする。その領土は個人に属するだけでなく、集団的なものでもありえた。リトルネロによる領土は集団に共有されることによって国家、都市を形成し、わたしたちはそこで秩序を持って安心して暮らすことが可能となる。共通の歴史や価値観を持ち、帰属意識を生じることができる。だが同時にムーサのリトルネロは詐術としての力も持ち、文化産業として指摘されたように、わたしたちを支配するものでもあった。そしてそれは王道科学と密約を結び、王道科学による批判性を不可能にし、その正しさのみを証明しつづける関係を生じさせるのであった（第2章）。

そのようなムーサのリトルネロの支配から逃れる力もまた、リトルネロに見出すことができる。ムーサのリトルネロが領土化の契機であったのに対し、脱領土化の契機としてのリトルネロをセイレーンの歌声に見出した。セイレーンはムーサの娘としてその力を引き継ぎながらも、その秩序だった調性から逃れる力を有しているが故に怪物として描かれていた。そしてムーサもセイレーンもどちらも記憶を司るムネモシュネの性質を引き継いでいた。ムーサは記憶を王道科学に引き渡すことで国家形成の神話化に加担し、セイレーンはそこからこぼれ落ちるすべての記憶を想起させようと試み続けるのであった。セイレーンのリトルネロとしての芸術作品は「かつてあったもの、もはや存在しないもの、いまは忘却されたものとしての過去へと思いを馳せることを可能にする稀有な媒体^{メディアウム}」となるのである。

セイレーンがリトルネロを歌いだす契機を事物と形象の間、そして形象と形象の間のそれぞれが親類性で結ばれるという、二重の親類性による「芸術の論理」にその契機をみた。そして「芸術の論理」に貫かれていない、つくり手の恣意に基づく、見せかけの表面的で一時しのぎの秩序が貼付けられた作品としての文化産業との峻別が可能となった。そしてそれを知覚することを可能にするのは、いかなる論理的な証明ではなく、鑑賞者が制作者をミメシスすることによってである。そしてそれは失敗することが運命付けられている。だが、この失敗にこそ非同一性を知覚する契機となるのであった。その非同一性の発見

こそがセイレーンのリトルネロであり、同時にセイレーンがリトルネロを歌う契機でもある。そしてセイレーンのリトルネロとしての芸術はわたしたちに謎を問いかける。だが、それが問いとして問われるのはセイレーンと王道科学との密約によってであった。そして、その問いは一瞬のきらめきのように世界と共に立ち現れ、王道科学に引き渡されても解決されることを待たず、科学的知性の欺瞞的な明るみから逃げるように暗闇のなかに向かっていく。その問いは、織物の外に広がる暗闇、わたしたちの思考の極限、思考可能となる領域の際に目を向けさせるのである（第3章）。

「芸術の論理」は「夢の論理」と類似するものであり、夢の論理はフェルト状の平滑空間、一枚の布を作り出す。私はフェルトのヴェールに包まれることで夢を見て、また夢を見ることでヴェールを作る。夢みる私の身体を包み込むヴェールは無数の襞を形成する。わたしの身体とヴェールの物質的特性と私の動きと重力とが絡み合う力の関係によってのみ、その襞は生まれていく。広げた時には見えていたものが、折りたたまれ見えなくなり、遠くにあり隣合わないはずの物事が、その瞬間だけは触れ合う。夢はヴェールの内で、ヴェールと共に見られる「〈ヴェールによる覆い－覆いの剥奪〉なき出来事の思考」である。私はヴェールに包まれながら譚言をもらす。その戯言は嘘かのようなのだが、同時に真理のようなものでもあった。目覚めずして、夢みている者が自分の夢を語る。その可能性に対して否と言わず「そう、おそらくは、時には」と言う者が芸術家である。私はヴェールに包まれ眠りながら、夢を見ながら夢について語る。譚言のように。それはセイレーンのリトルネロ。脱領土化の契機は、このヴェールに包まれた夢において生じる。そしてこのヴェールは芸術＝〈まったき他者〉の到来のための場であった。わたしたちはヴェールに包まれた夢のなかで〈まったき他者〉に出会い、その到来の宣言を譚言のように告白するのである。そしてこの〈まったき他者〉は真理ではなく「真理のようなもの」であった。〈科学的知性〉と〈芸術的知性〉は相互批判的に、どちらも真理において仮象でしかないということだけを明らかにする。そしてこのヴェールは、それが形象であると同時に、現実的な「もの」、物質＝事柄であるということにあった。そしてこの物質＝事柄としての性質は芸術作品を商品とし、また質料形相論モデルに基づいて王道科学によって製造することを可能にす

る。だが、そこで製造される作品＝布はつねに均質で物質的特質を持たず、像を投影されるに任せるだけであった。質料と形相の関係に基づく製造に対し、芸術作品の制作は素材と諸力の関係による。制作者は、素材とイメージが共に変容するという関係に巻き込まれることにより、制作者自身も変容していく。その変容し続ける制作者は「つくり手」であり、素材－つくり手－イメージが中動的に関わり合いながら運動し続ける。芸術作品は終着点・目的地へと至ることで完成するのではなく、「まったき他者」＝芸術の到来をもって「フィックス (fix)」するのである。観る者は自身とイメージとをモノとして開かれた作品の内に身を投げ出すことを要求され、そこでモノとつくり手とイメージとが絡み合ったフェルトの抵抗に出会うのである。それは非同一性の経験であり、セイレーンのリトルネロを歌う契機となる。鑑賞者はそこで自らのフェルトを作り、それに包まれ夢見るように思考する（第4章）。

芸術的知性の教育

芸術は〈芸術的知性〉による思考として〈科学的知性〉による思考と並ぶものとして、わたしたちにとってかけがえのないひとつの思考の性質である。ムーサのリトルネロもセイレーンのリトルネロも共に芸術的知性に基づいている。〈芸術的知性〉は〈科学的知性〉に先立ち、形象の親類的結びつきによって物事を結び付け世界をフェルト状にする。それと同時に〈まったき他者〉の到来を宣言し、芸術の問いとして問うことによって、カオスとしての世界、わたしたちの思考の限界に思考を巡らせること可能にする。

〈芸術的知性〉はものごとをひとつの意味のあるものとしながらも、同時に一義的に同定すること自体の欺瞞性を知覚し、その同定的状態から解放するのである。もし芸術がなければ、わたしたちは世界のカオスに対して無力で「動物的感覚世界」の支配から抜け出すことができないであろう。

わたしたちが芸術作品の鑑賞や制作を続けるのは、それが形象の多義性に対して再び世界を意味のあるものにしたいという強迫によるものであり、世界を領土化するという根源的営為であるからである。それは形象によるコミュニケーションを可能にし、わたしたちを共感によって同一化し集団として生きるこ

とを促す。それと同時に「真理欲動」「解釈への情熱」によって「真理のようなもの」を思考させ、世界の多義性とわたしたちの非同一性を知覚させてくれる。

それが美術教育として公教育でなされるのは、「形象すること」は「陶冶bildung」であり「無限に実験を繰り返して自分を作り上げること」（グラッシ:384）であるからである。美術教育をムーサのリトルネロの教育と考えれば、それは陶冶であると言える。わたしたちはムーサのリトルネロを歌うことで自らを作り上げていくことができる。カオスとしての世界を領土化、秩序化し、意味のある世界を作り出すことができる。世界はわたしたちにとって意味のある、有意義なものとして形作られ、またわたしたちの存在もその世界において意味のあるものとして価値づけることができるようになる。わたしたちの存在意義は世界の内で正しい位置をもつ。わたしたちはその根拠を王道科学による論証、証明を待たず、感性的なレベルで実感することができるだろう。わたしたちの存在の尊厳は、いかなる論理的証明を必要とすることなく、わたしたちの世界の領土化＝わたしたち自身の領土化を持ってして知覚されるのである。この存在の尊厳の知覚は、わたしたちにとってどれほど重要な価値を持つのか語るまでもないだろう。わたしたちは存在として無条件に貴い存在なのである。

ムーサのリトルネロの教育はそれにとどまらず、領土を共有することができる。合理的論理性の前に、形象の力によって感性的なレベルで共感し、価値を共有することができる。未来は一つの消失点を持ち、そこに向かってみんなで進むことができる。過去は進むべき未来に対して、正しく反対側の消失点へ収斂し、ひとつの歴史となる。ひとつの神話、歴史を作り上げることで民族という意識をもち、国民国家を設立する。わたしたちはそこに定住し、区画整理された土地に家を建て、安心して暮らすことができる。

ムーサの歌によって、わたしたちは人間になる。それはムーサの歌によって歴史を作ることによってなされる。歴史は「人間を形成すること」（グラッシ:160）である。歴史は「未来に向けられた現在のパースペクティブが過去を証明」（グラッシ:160）することによって、カオスであった過去をひとつの視点に立って、一点透視法によって秩序づける。本来、未来に限らず現在も過

去も、特定の秩序を持ったものではなくカオスでしかない。意味もなく把握することすら困難な多義的なものである。カオスとしての世界の中でわたしたちは自己同一性すらままならず、瞬間瞬間の刺激に翻弄される。それに対抗するために世界＝自己を領土化すること、世界＝自己をひとつの秩序を持った同一性によって確立すること。未来は一点の消失点を持ち、現在は視点となり、過去もまた未来の完全なる反対面に一点の消失点を持つ。過去は、未来の消失点に向かう線の、現在の視点を起点とした逆側への延長線が引かれることで生じる。わたしたちの現在はこの前後の二つの消失点のちょうど中間で、動くことない絶対的な点を獲得することができる。

わたしたちはそのようにして確立された世界＝自己＝歴史によって、物事を同定し、パルタージュしていく。そして帰納法を駆動させ、世界＝自己＝歴史を条理空間に帰属させるのである。王道科学は事後的にその妥当性を論証する。そしてわたしたちはそこに真理を誤認することにもなる。

未知なものに対して、わたしたちは帰納法によって作られた条理空間＝既知に基づいて思考しパルタージュする。未知を既知なものと同定できれば、未知は条理空間の内に「正しい」場所に配置させ、秩序の一部となる。つまり、未知なものを既知として把握することができるようになる。そうして、わたしたちは世界＝自己を拡張し続けるのである。ムーサの加護の下、ムーサのリトルネロを堂々と歌いながら。

だが、パルタージュによって排除された未知なもの、既知と類似ないし同定ができなかったものは、世界＝自己の外に、カオスに追いやられ続けるだろう。ここに美術と教育の幸福な融和が果たされている。「(西欧にて、伝統的なテーゼである)芸術の任務」＝「真理と美と縋い交ぜにすること」(グラッシ:218)がそのまま教育のひとつの目的としての世界＝自己の形成となる。

だがこれは危険性も伴っている。ムーサのリトルネロによって形象は一義的な意味として閉じられてしまう。それは未来を一つの消失点、一つの目標に閉じ、わたしたち自身もそこに向かって努力するものにしてしまう。過去も現在もその未来への道具という価値に矮小化されてしまう。そのパースペクティブの内でわたしたちの存在は同定され、一義的な存在理由が与えられることにな

る。その目標の挫折に際して、わたしたちはその存在理由すら失うことになるだろう。

また、ムーサのリトルネロの領土化の力、内と外を分ける力は排除と差別を生む契機ともなる。共感できないものはつねに領土の外に排除される。また、この共感の論理は集団の同一化も促す。それは一概に忌避されるものではないにしろ、感性的なレベルでの同一化は全体主義にくだっていく。その力はわたしたちを感性的なレベルで支配することに利用されるのである。20世紀のファシズムを見ればそれは明らかであろう。ムーサのリトルネロはホロコーストへ行進させてしまうのだ。王道科学は根源的な批判性の力を持たず、ムーサのリトルネロによる全体への同一化を止めることはできない。

わたしたちの日常生活において、ムーサのリトルネロが支配的である。それはムーサのリトルネロがわたしたちの芸術＝表現の根源的な営為であるということ、国民国家においてはムーサのリトルネロの力がつねに利用されているということ、そして資本主義社会においてムーサのリトルネロの力を転用した文化産業が日々製造され流通していることによる。ムーサのリトルネロとしての美術教育はこの危険性を肝に命じた上で、慎重になされる必要があるだろう。

ここでムーサのリトルネロの力に対抗できるものとしてのセイレーンのリトルネロが公教育で行われる必要性を指摘することができる。こんにちのこのような社会的、文化的状況にあつてセイレーンのリトルネロは芸術現象のごく一部でしか実践され、鑑賞される機会がなくなっている。だからこそ、公教育という一定の強制力のある制度のなかでそれに触れ、それを実践する機会を持つことが重要なのである。

〈芸術的知性〉の教育が領土化＝ムーサのリトルネロに限られれば、それは〈科学的知性〉との密約関係によって、感性的なレベルに矮小化されることになるだろう。そこでは芸術とは趣味や詐術のひとつでしかなくなり、共感の論理に基づく差別を助長するものに留まってしまう。「知性」概念は狭義の〈科学的知性〉としてのみに閉じられることになる。だからこそ、〈芸術的知性〉のもうひとつの側面、脱領土化の契機としてのセイレーンのリトルネロとしての教育を手放すことはできない。

造形言語の教育

そのような美術教育を考える上で、〈芸術的知性〉における具体的なものの操作、芸術作品制作における材料や技法の教育は重要なものとして指摘しておきたい。

こんにちの美術教育における造形的側面、つまり色や形、素材といった要素を用いるという側面は、それらのコミュニケーションの手段、伝達のための道具としての利用という目的を持つ。造形が言語とは異なったコミュニケーションの手段であることは疑いもなく、この現実的利用は応用美術として類をなす。美術教育の教育的目的のひとつに、この造形的コミュニケーション（発話と理解）があるといえる。

このような手段としての造形は、単に応用美術に限られたことではない。リトルネロとしての芸術＝表現においても、意味の伝達として造形的コミュニケーションがある。そこにおいて十全な意味の伝達における造形の使用が必須となる。その造形の使用はひとつの言語＝造形言語として考えることができる。

わたしたちが日常的に用いている言語は「合理的論理的言語」(グラッシ:217)であるが、この造形的コミュニケーションも造形の「合理的論理的言語」的使用ということができる。日常的に使用する言語に単語の意味や文法が欠かせないように、造形言語においてもそれを規定する規則は存在する。どのように描けば平面上に空間が感じられるのか、光やものの立体や質感が描き出せるのか。色彩は鮮やかさを増し、画面全体で調和が生まれるのか。それらは「合理的論理的言語」として王道科学に属する以上、主観を離れ反復して使用することができる。

ここで重要なことは、造形言語も「合理的論理的言語」として体系化され、使用可能であるが、それだけで芸術作品制作が可能であるということではない。例え、正しいとされる文法を会得し、過不足ない語彙で自らの考えを述べたとしても、それが優れた表現＝芸術となるわけではないだろう。子供が拙い言葉で、支離滅裂に話すときに、わたしたちは語義以上の内容をそこに感じ取ることができる。自らの言葉で、自らの声で、アクチュアルに発話すること。その重要性は「合理的論理的言語」の前で失われることはない。

そのアクチュアルな発話は、わたしたちが日常的に使用する十全なコミュニケーションを前提とした「合理的論理的言語」に対して、芸術において用いられる詩的言語のあり方である。芸術＝表現としての詩において、そこに日常的なレベルでの意味の確定したコミュニケーションを行なっているわけではない。それはセイレーンのリトルネロとして意味の多義性にかかれた言語である。

このときに重要なことは、詩的言語も日常言語と同じ言語を使用するということである。詩的言語において、日常使われる言語と異なった言語が使われているのではなく、同じ言語のその使用法が違うのである。つまり、詩的言語的使用において、作家は「合理的論理的言語」としての語彙や文法を基盤とし、それから転じる形で言語の詩的使用をするのである。そこでは日常的な使用を完全に否定することなく、それに基づきながらそこから逸脱する形で新たな使用法がなされている。そう考えれば、セイレーンのリトルネロとしての芸術における造形言語においても、その日常的使用をその基礎に据えることができる。

芸術＝表現が主観的、感性的なもので、自由な表現だったとしても、そこではいかなる言語的規定から自由になってなどいないのだ。

視覚芸術の造形言語に限定して考えてみると、そこでの構成要素とは「色」「明暗」「形態」「質感」といったものである。視覚芸術において、それ以外の要素、例えば描かれている対象物であったり、空間であったり、そこから感じとられるものやイメージは、それらの言語によって表象されたものだろう。特定の風景は色や明暗、形態の組み合わせによって描き出される。例え一枚の絵に、イメージなり感情なり思想なりを見いだすことができたとしても、それらは最低限の構成要素に還元される。画家が直接使役できるのはこの構成要素に限られるのである。

それはわたしたちが日常的に使用する言語がいかに複雑なものを表象しようとも、その表象されたものが言語そのものに属しているのではなく、言語は文節に、そして語に還元されることと同じ構造である。視覚芸術がこの造形言語によってのみ表象される以上、この最低限の造形言語の構成要素をいかにコントロールするか、それを十分に知覚できるかがまずは問題となる。そこは感性的で主観的なものが深く関係するにしても、それ以上に客観的な要素を無視

できない。色や明暗をどのように取り扱えば、光を感じ、空間が描き出せるのか。そこには王道科学によって体系化された造形的構成要素の構造がある。

造形言語の詩的使用

芸術としての詩において、日常的に使用される言語と同じものが使われるにしても、その使用法は同じではない。詩において重要なものは、そこで使われている語そのものの意味ではない。「語から呼び起こされる情緒にすぎないもの」など「たいした問題ではない」（トウイニャーノフ:129-130）。詩は語のもつ意味ではなく、「なにかしら『意味をもっているようにみえる』広い意味での『内容のない語』」（トウイニャーノフ:127）が重要なのである。その詩における語は「『無内容』であっても、語は語義らしきものをもち、『意味論を獲得する』ものである」。詩における語の「語義らしきもの」、意味のようなものは「詩行の緊密さが存在しない散文の構成における語の意味とは性質そのものからして異なる」ものである（トウイニャーノフ:131）。ただし、その「意味のない語」における、その語が持っていた意味、伝達可能で矛盾なく読解できるものとしての意味が全く影響しないわけではない。「もし基本的特徴がまったく消えてしまったとしたら、詩のことばの意味論上の尖鋭さも消えてしまう」（トウイニャーノフ:137）。詩における語は、語の「基本的な特徴の名残」を保持しつつも同時に「意味のない語」であるという矛盾した性質を持っている。「これが超意味言語がまたたくまに消えさった理由」である（トウイニャーノフ:138）。つまり、日常的にわたしたちが用いる語と全く関係のない、純粹に意味のない語「超意味言語」において詩は成立しえないのである。

ここでわたしたちは、フルビネクという一人の子供を想起したい。彼はレーヴィの小説『休戦』に書かれた子供である。レーヴィはアウシュビッツに収容され、そこでフルビネクと呼ばれる子供と出会う。「フルビネクは虚無であり、死の子供、アウシュビッツの子供だった。外見は三歳くらいだったが、誰も彼のことは知らず、彼はといえば、口がきけず、名前もなかった。フルビネクという奇妙な名前は私たちの間の呼び名で、おそらく女たちの一人が、時々

発している意味不明のつぶやきをそのように聞き取ったのだろう」。「夜、私たちは耳を澄ました。本当だった。フルビネクのいる方から時々音が、言葉が聞こえた。実際には、いつも正確に同じ言葉ではなかったが、確かに意図して発音された言葉だった。正確に言うと、少しずつ違う風に発音されている言葉で、ある主題、ある語幹、おそらくある名前を色々と試しながら発音しているようだった」。「フルビネクは三歳で、おそらくアウシュビッツで生まれ、木を見たことがなかった。彼は息を引き取るまで、人間の世界への入場を果たそうと、大人のように戦った」。「彼に関しては何も残っていない。彼の存在を証言するのは私のこの文章だけである」（レーヴィ：16-18）。

フルビネクの発する意味不明の声。そのアクチュアリティはわたしたちの想像を絶するだろう。いかなる言語を学ばずとも、存在の限りに発話しようとする。彼は人間の世界へ入場しようとして試みていたのだ。子供の造形言語において、「合理的論理的言語」を学ぶことをどのように位置づけたらよいだろうか。フルビネクのようなアクチュアルな発話を守るべきだろうか。それとも例えアクチュアルなものでなくなったとしても、共通のコミュニケーションが可能となる「合理的論理的言語」を学ぶべきだろうか。この問いに簡単に答えることはできない。だが、表現＝芸術が歌、あるいは詩を読むようなものであるならば、そこには批判的に乗り越えるべきものとしての「合理的論理的言語」が横たわっているのではないだろうか。フルビネクの声のようなアクチュアルなもの、詩としての「合理的論理的言語」の批判的乗り越えを同時に可能とするような、極めて困難な事柄が求められるのだろう。

詩が語の「基本的な特徴の名残」を保持しているからといっても、詩におけるイメージと散文におけるイメージとは等しくない。散文におけるイメージはその語の意味によって生じるが、詩は語の意味の名残と、その「基本的特徴を犠牲にした」「対象からの決裂」によって「意味のない語」となったものとの間で揺れ、その間に、その揺れによって詩におけるイメージは生じるからである。絵画におけるイメージも同じく、単なる図式、イラストレーションにおけるイメージとその成り立ちは異なるのである。イラストレーションにおいて、色や形や絵具はその描かれているものに過不足なく一致し従属する。それら造

形言語は指示対象を形象することにのみ機能する。一方で絵画における造形言語は、例え指示対象を形象していたとしても、その対象から決裂した「意味のない語」としての性質を帯びる。

セイレーンのリトルネロとしての芸術において、この造形言語の詩的使用が欠かせない。その詩的使用における思考のあり方は第1章にみた親類性による結びつき、アレゴリー的思考である。この思考の教育を含め、セイレーンのリトルネロの教育は可能となる。子供がアレゴリー的思考で作品を作ったとして、それに対して合理的に解釈可能な説明を要求したとしても、自身の思考に誠実であればあるほど、根拠をもった説明はできないのである。「なぜこれを描いたの?」「これはどういう意味があるの?」といった問いかけは、時に子供達にアレゴリー的思考を後退させ、ロゴス的思考、合理的思考でもって作品を意味付けることを要求してしまう。その経験は制作すること自体をロゴス的思考、合理的思考〈科学的知性〉の支配下に置くことを強いてしまうことに繋がるだろう。美術教育をムーサのリトルネロとセイレーンのリトルネロという二つの性質のものであると再測定したうえで、改めて具体的な教授法は問われることになるだろう。

美術教育の再測定

子供たちの表現とは、第一のタイプのリトルネロとしての領土化に大きくその価値を持つといえる。重要なことは彼ら自身がカオスに接し、その危機的な状況においてムーサのリトルネロを歌うという経験である。自らの力で領土化し、そこを秩序化しなければならない。領土化の契機は、子供たちとカオスとの間にある。それは人間の支配に抵抗し続けるカオスとしての「自然」に触れ作品制作をすることで可能であろう。そこで重要なことは、自然を愛でる対象としてではなく、そこにカオスを知覚するまなざしである。

子供をカオスとしての自然から疎外してはならない。集団的リトルネロは都市、国家を形成し、わたしたちを周囲のカオスから守ってくれる。わたしたちはその領土の内にいる限り、カオスに接して危機的な状況に陥らずに済むのである。それはかつての人々が未来に生きるわたしたちを保護しようという希望

とともに形成されてきた。かつての人々の領土化という働きに守られているのである。

だが、それは同時にわたしたちが自らの力でリトルネロを歌う契機を失うことにも通じている。リトルネロを歌う契機としてカオスを位置づければ、わたしたちはそれを阻害されているのである。文化産業はその阻害されたわたしたちに、集団的リトルネロを歌う契機として供給される。わたしたちのリトルネロはもはや自らカオスに接して歌われるものではなく、はじめから文化産業によって供給され、集団で合唱するものであるだろう。

領土の内に子供たちを閉じ込めることは、為政者の詐術と文化産業的な享楽に陥らせてしまうことに繋がるのだ。それでは「自然」と「自ら」を支配と搾取の対象とし、野蛮への坂道を下らせてしまう。だからこそ、自らの力で領土化し、また脱領土化する契機を子供たちの美術教育から取り除いてはならない。子供たちを再びカオスとしての自然に接する機会を作ること。アドルノは自然に対して自然美を見出すことの重要性を指摘する（アドルノ 2007:119）。「自然美は強制的に拘束するものとして知覚されるが、同様に不可解なものとして、つまり解消することを期待して問いかけられる不可解なものとしても知覚される。この二重特性は完全に芸術作品へと受け継がれているが、自然美からこれほど完全に芸術作品へと受け継がれているものは皆無に近い」。「この点から見るなら芸術は自然を模倣するものではなく、それに代わって自然美を模倣するものとなる」（アドルノ 2007:121）。「自然は美しいものとして模写される類のものではない（……）なぜなら現象として出現してくる自然美それ自体は形象にすぎないから。自然美を模倣するということは同語反復にすぎず、それは現象としての自然美を対象化することによって、同時に自然美を排除することを意味している」（アドルノ 2007:317）。「芸術作品が（……）自然の模写となることを厳しく抑制すればするほど、それに成功した芸術作品はそれだけ一層自然に接近する」（アドルノ 2007:131）。つまり芸術が自然美を模倣するということは、芸術作品が対象としての自然を描くということや、自然のなんらかの法則、たとえば美しいと感じる比率などを参照するという意味ではない。そうではなく、把握しようとすることで不可解なものとして知覚されるその性質を模倣しているのである。

美術教育は自然に対して自然美を見出す経験であると同時に、芸術作品に対しても自然美を見出す経験である。ここでの芸術作品とは脱領土化の契機としてのセイレーンのリトルネロである。ムーサのリトルネロは自然を領土化し、支配することへと向かっていく。そしてその領土を王道科学に引き渡し、有用なもの、道具として使用可能なものへと加工していくのである。

〈芸術的知性〉としての美術教育はムーサのリトルネロとセイレーンのリトルネロ、領土化と脱領土化という二つの矛盾の間で引き裂かれそうになりつつ、あるいはどちらかに矮小化される危険性に曝されつつ、その間で留まり続けるしかないのである。だが、この矛盾は制度的な困難さに因るものではなく、わたしたちの知性をもつ矛盾、〈芸術的知性〉自体が帯びている矛盾に起因するのである。よって、これは解決されることはないだろう。そして、この矛盾を含み、解決されることのない事柄、一義的にはっきりとした位置と意味を持つことができないということ自体が芸術の性質なのであり、それを思考し実践し続けることができるものこそが、芸術である²⁰。

²⁰ セイレーンのリトルネロの教育実践が具体的にどのようなものでありえるか、それが既存の美術教育の制度において可能であるのかといった議論はここでは叶わない。ここではあくまでも芸術教育の原理論、芸術教育哲学に留まりたい。具体的な教授学は今後の課題としたい。

引用文献

- アドルノ・T (2007) 『美の理論 新装完全版』 (大久保健治訳) 河出書房新社
- アドルノ・T (2009) 『アドルノ 文学ノート 2』 (三光長治・恒川隆男・前田良三・池田信雄・杉橋陽一訳) みすず書房
- 井村彰 (1984) 「批評的理論と美学—反省媒体としての芸術とユートピア」
後藤狷士編 『芸術と批評』 多賀出版
- インゴルド・T (2017) 『メイキング 人類学・考古学・芸術・建築』 (金子遊・水野友美子・小林耕二訳) 左右社
- グラッシ・E (2016) 『形象の力—合理的言語の無力』 (原研二訳) 白水社
- 郷原佳以 (2014) 「訳者解説」 『ヴェール』 (郷原佳以訳) みすず書房
- シクスー・H (2014) 「サヴォワール」 『ヴェール』 (郷原佳以訳) みすず書房
- ジェイムソン・F (2013) 『アドルノ—後期マルクス主義と弁証法』 (加藤雅之・大河内昌・箭川修・齋藤靖訳) 論創社
- ダントー・A (2015) 「アートワールド」 『分析美学基本論文集』 (西村清和編・監訳) 勁草書房
- デリダ・J (2003) 『フィッシュ アドルノ賞記念講演』 (逸見龍生訳) 白水社
- デリダ・J (2014) 「蚕」 『ヴェール』 (郷原佳以訳) みすず書房
- トゥイニャーノフ, ユーリー (1985) 『詩的言語とはなにか ロシア・フォルマリズムの詩的理論』 (水野忠夫・大西祥子訳) せりか書房
- ドゥルーズ・G + ガタリ・F (1994) 『千のプラトー—資本主義と分裂症』 (宇野邦一訳) 河出文庫
- ホメロス (1994) 『オデュッセイア (上)』 (松平千秋訳) 岩波書店
- ホルクハイマー・M / アドルノ・T (2007) 『啓蒙の弁証法—哲学的断想』 (徳永恂訳) 岩波書店
- ベンヤミン・W (2010) 「類比性と親縁性」 『ベンヤミン・コレクション 5 思考のスペクトル』 (浅井健二郎編訳・土合文夫・久保哲司・岡本和子訳) 筑摩学芸文庫
- ベンヤミン・W (2015) 『[新訳・評注] 歴史の概念について』 (鹿島徹訳)

未来社

メンケ・C (2010) 『芸術の至高性—アドルノとデリダによる美的経験』 (柿木伸之・胡屋武志・田中均・野内聡・安井正寛訳) お茶の水書房

森田亜紀 (2013) 『芸術の中動態—受容／制作の基層』 萌書房

竹峰義和 (2016) 『〈救済〉のメディアウム—ベンヤミン、アドルノ、クルーゲ』 東京大学出版会

ランシエール・J (2009) 『感性的なもののパルタージュ 美学と政治』 (梶田裕 訳) 法政大学出版局

リード・H (2001) 『芸術による教育』 (宮脇理・岩崎清・直江俊雄訳) フィルムアート社

レーヴィ・P (1998) 『休戦』 (竹山博英訳) 朝日新聞社