

# IAMAS ARTIST FILE #07「ウィデオー／からだと情報」展における 3つの俯瞰イメージ

Three overview-images in the exhibition : IAMAS ARTIST FILE #07 “videō / body & information”

佐原 浩一郎

Koichiro Sahara

※ 本稿は本学の附置機関である産業文化研究センター [RCIC] が運営するWebサイトのために作成・掲載されたものを再編集した。  
Critique 「ウィデオー／からだと情報」展における3つの俯瞰イメージ  
<https://www.iamas.ac.jp/af/07/critique.html>

## はじめに

IAMAS ARTIST FILE #07「ウィデオー／からだと情報」オンラインアーティストトークを通じて、私たちは、冒頭で前田真二郎が述べていたような三者の「異なるタイプ」の映像表現を判明に理解すると同時に、おのおの作家の概念的な布置同士の重なり、あるいは互いの共通項について検討することができる。以下では、作家ひとりひとりがいかなる問いのなかで思考し、そこからどのようにして問題を立てながら作品を具現化しているのかということについて、いくつかの側面から考察し、彼らの創作（composition）の発生的な点への接近を試みる。「ウィデオー（私は見る）」という命題において、作家たちは「見る」というひとつの出来事に遭遇することになるのだが、おのおのの創作のなかでこの出来事が「私」によって所有されてしまうとき、私のまなざしには、あたかも他者が私の内部から外を眺めているかのような奇妙な様子が浮かびあがる。

## 第1節 木村悟之、あるいはGPSによる測位のずれが 意味するもの

木村悟之にとっての問いは「ずれ」のなかにある。木村の作品のなかでは、それは「実際の位置」と「GPSによる測位」との齟齬である。ずれそれ自体は、通常、真理とのかかわりにおいて「誤り（error）」として理解されるが、真理への参照を離れる限りにおいて、それは純粋な「差異（difference）」である。木村の作品の場合、実際の位置とGPSによる測位のいずれかに真理が認められるなら、それらのずれは誤りを形成することになる

が、真理を考慮しなければ、誤りに配慮する必要はなくなり、それらのずれは中立的な差異として把握されることになる<sup>1</sup>。

《飛行物体》（2022）の資料パートにある縮尺25,000分の1の地図には、山林を歩き回ったパフォーマーの軌跡が記入されているが、GPSによる測位のずれによって生成されたこの軌跡をこの縮尺で見ると、それは、私たちの肉眼がその細部を正確に捉えることができないほどに「微々たる」ものである。木村は、そのような人間の視点を、地上のあらゆる因果を説明する神の視点に重ねながら、擬人的な神を想定している。このとき木村は、(1) 誤る擬人的な神、(2) 人間による技術としてのGPSの誤り、(3) GPSが指し示す数値こそが神の摂理として正しく、人物の現実的な位置のほうが誤りである、というもろもろの解釈の齟齬のなかに自らを投げ込まざるをえず、それゆえ彼自身は、いずれかの解釈に偏っているわけではないように思われる。そしてこのことは、『軌跡映画』のなかで行われていたような「たどった痕跡を現実空間に残す」ということが《飛行物体》のなかでは試みられなかった、という事実によって示唆されていることでもある。真理を前提するという、とりわけ、イメージと実在性の一致のなかに真理の秩序を設置するということが、ここでは留保されており、その結果、ずれは、たとえば実際の位置……との誤差と言われる場合のように、何かに媒介されるようなものではなくなる（木村は神話における真理に基づいた因果的な世界観から「ホムツツケ伝承」を解釈しているため、以上のような態度はなおのこと複雑なものとして受け取られるかもし

れない)。実在性への介入に対する木村のこのようなためらいのなかにこそ、ずれが真偽関係に還元されてしまうということに対する彼の疑いあるいは彼の進行中の思考といったものが表現されていると言わなければならない。こうしたことから、《飛行物体》において、ずれは何らかの誤りをしるしづけるものとして現れているのではなく、純粋な差異として現れているということが理解される。

ところで、現在の技術の水準において、GPSによる測位と実際の位置とのあいだには、どれだけ小さくても数メートルの誤差が残る。その原因としては、主に衛星から発信される信号への様々な自然的要素の干渉が挙げられる。しかし、技術の進歩によって、もしそうしたことがすべて克服されたとしても、時間や衛星軌道情報の計測の限界は、依然として無限的な細部のはるか手前を漸進するのみであり、3つ以上の信号から得られた諸数値からなる連立方程式の根としての無理数は、つねに私たちの認識能力を逸脱したままであるだろう。GPSの誤差がつねに数センチメートル以内に収まるようになるときがくれば、《飛行物体》におけるパフォーマーはまさしく同じ位置にとどまりつづけることになるのかもしれない。しかし、それでもなお、そこにずれは残存し（たとえ数センチメートル以内であっても）、私たちは決して真理に到達することはできないように思われる。先に述べたように、《飛行物体》における木村の関心は、ずれを真理との誤差として把握するところにあるのではなく、ずれそれ自体を即自的な差異として把握するところにある。絶対的な静止は起こりえないということをも併せて考えてみるなら、定点という真理それ自体がもはや定立されえないということが理解されるだろう。あるいはむしろ、ずれというものがなければ、私たちは、大きな秩序を考えることができず、私たち自身を、私たちに付与される大きさであるような身体とともに実在させることができない。ずれが私たちに空間や時間を思考させるのであり、その逆ではない。おそらく、実在するこの具体的な世界は真理に由来しているのではない。もろもろのずれが、おのおのに異なる2つ以上の要素の連関を包み込み、それが世界を発生させているということではなければ、世界の多様性は説明されえない<sup>2</sup>。《飛行物体》において、地図上に記された微小の軌跡は、あるひとつ

の宇宙の開闢の場面を描いている。「ホームツワケ伝承」において過去とされていたものは、地上に降ろされた現在の魂がかつて観照していたはずの「アイデア」のようなもの、つまり神話に依拠するプラトンのな真理であったが、現代の「ウィデオ」において、木村は真理を退け、因果の系列を断絶させるような力そのものを何らかの過去として把握しようとしている<sup>3</sup>。それゆえこの過去は、既にアイデアを完全な忘却の彼岸へと追いやり、さらには私たちを失われた祖国に直面させながら、一種の異邦人にしてしまうことだろう。

## 第2節 萩原健一における習得と忘却

萩原健一が手がける《フレット・アニメーション・ワークショップ》(2020-2021)において、参加者たちは4つのコマ(画像)からなるアニメーションの制作に取り組む。それぞれの画像のあいだには差異があり、この差異によって、4つの画像が代わる代わる表示されたとき、私たちはそこにひとつの連続的な動的イメージを認識することができる。しかし、前後の画像に継起的な推移が見出せない場合、つまり前後の画像が同時に把握されえないようなものである場合、そこに浮かび上がる動的イメージのなかに、連続性は認められえないだろう。このワークショップにおいて参加者たちが思考の水準で行っていること、それは差異を把握することである。参加者たちは、このワークショップのために開発された装置を用いて、画像の内容の変化をリアルタイムに反映しつづけるディスプレイを確認しながら、ひとつの動的なイメージに理想的な連続性を獲得させるために、映し出されているものに手を加えていく。彼らは試行錯誤を重ねながら、それら自体としては関係しあうことのない隔てられたおのおのの独立的画像が関係しあうように、互いのあいだに横たわる空虚を差異によって満たそうとし、コマ同士の間隔を極限に向かって収束させようとする。このとき彼らは、予め設定された4つの画像にしたがって動きが構成される(コマに差異がしたがう)ということに直面するのではなく、前提される動きにしたがっておのおのの画像が規定される(差異にコマがしたがう)ということに直面する。このワークショップにおける最も重要な点、それは、アニメーションの仕組みを理解するところにあるのではなく、もろもろの画像のあいだの

差異を俯瞰し、動きそれ自体を思考するというところにある<sup>4</sup>。

そのための仕掛けとして、参加者には、フレット・アニメーションのテーマとして単純な動詞が与えられる。テーマが単純であることから、アニメーションの構造(それ自体は動きの構成に対して無力である)は自ずと理解され、問題は、テーマとなっている動詞を表現する動きがどれだけ自然なものとして感じられるように構成されるか、ということになる。参加者は、「粘土で何かをつくるように」手を動かし、失敗を繰り返しながら、運動それ自体を実践的に習得する。実践するということは、教えられたとおりにすることよりもむしろ自発的に戯れるということである。そのような一種の遊戯を通じて、参加者たちは、動きと呼ばれるものの症候の把握を可能とするような機会に自らを投げ込むことになる。

《TRAIN》(2018-2021)において、2つの画面に映し出される人物たちは、既に何かを習得している。あるいは、この作品がより如実に浮かび上がらせているのは、何かを習得したということの忘却である。《フレット・アニメーション・ワークショップ》と《TRAIN》には共通の問いが付きまとっている。つまり、習得とはいかなることであり、それにともなう身体的な表象(動作、および動作中の知覚、感覚など)はどのようなものとして価値づけられるのか、という問いである。作品における人物たちの行為、「フリック入力」は、ネットワークを經由して日本語を伝達する際の、端末における文字の入力方法であり、そのような環境要因(ネットワーク、日本語の伝達、端末、文字の入力、あるいは日本語の音韻体系も含めて)のうえに成立するひとつの技術的な制度である。人物たちはフリック入力を行っているが、フリック入力それ自体は、今まさにそうしている人物たちには意識されていない。こうしたことは、たとえば私たちが日本語を話す際、日本語の音韻体系にしたがう口や舌や喉の動きが私たちには意識されていないということと類比的であるように思われる。萩原が語る「あるメディアに対して最適化されてゆく身体の振る舞い」は、このような無意識化と切り離して考えることができない。言い換えるなら、それは、異質性の忘却と切り離されうるものではない。つまり、何かを習得する前に自身と対象とのあいだに横たわっていたはずの異質性が、習得後に

は顧みられなくなってしまう、という事態と切り離されうるものではない<sup>5</sup>。自然のなかにはつねにずれが残存しているということを思い起こすなら、私たちは、このような異質性の忘却とともに自らを自然から切り離し、統計学的に設定された人間の感覚可能域のなかに自らを幽閉している、ということが理解されるだろう。train(訓練する)は、いわばtame(飼いならす)への接近である(tameの語源となる語のひとつに「家のなかに連れていかれた」を意味するものがある)。思考の速度は、人間の感覚可能域においては捉えられえず、そこで捉えられうるものになるためには、自らを減速させることが必要となる。私たちのコミュニケーションが成立している場合は、このような減速域のなかに、そしてあらゆる思考の忘却のただなかにある<sup>6</sup>。

### 第3節 堀井哲史は何によって美しさを判別するか

本展に出品された堀井哲史の作品において、人物と見なされるフィギュールは様々に変形し、質料的な流動性のなかで、つねに自身の境界を曖昧なものにしている。このフィギュールは、自らのうえに配分された無数の点の軌跡を引きずり、あるいは可視化された空気の流れのなかへ自らを溶解させてゆく。あたかも分子的な接触作用に導かれるようにして、フィギュール自体がゆらぎそのものと化してゆくかのように。堀井によるこうした試みは、木村の諸作品におけるずれや信号、萩原の《TRAIN》におけるネットワーク、つまり、両者における、それ自体が不可視であるようなものとしての波についての研究に連ねられるものである。

私たちの経験的表象は、潜在的なものとしてのものろもの波が、私たちの内的な力とは無関係に、既成の法則に合致するようにデコードされることによって可能となっている。とはいえ、私たちは、そのような飼いならされた表象に、無条件的に身を委ねるわけにはいかないはずである。だからこそ、どのように潜在的なものをデコードするか、ということが問われなければならない。これこそが今回出品された諸作品における堀井の中心的な課題となっている。モーションキャプチャーデータは、一般的には動作の再現のために使用されるものであるが、堀井はこれを「素材として扱う」と述べ、そこに様々な操作を反映させている。そのなかには、「モーション

キャプチャーデータのジョイント感やつながりを変化させる」というものがあるのだが、このような試みは、系統的な進化とは異なる形態形成を思い描いていたエティエンヌ・ジョフロワ・サンティレールによる後成説を思い起こさせる。それによれば、脊椎動物がある状態に折り曲げられるなら、頭部は骨盤に接近し、各器官は頭足類（イカなど）のように配置されることになるのだという。こうしたことを述べるとき、ジョフロワは、系統発生における慣性的な収束ではなく、ひとつの有機的な個体における自発的な行為を見てとっている<sup>7</sup>。このような意味において、堀井が提示する人物のもろもろのフィギュールは、私たちにとっての自発的な行為に関する新たな可能性を担わされている、と言わなければならない。しかし、ひとつの有機的な個体において、自発的な行為はいかにして可能となるのか。こうした問いは、堀井においては、「美しさ」についての問いと重ねられているように思われる。

堀井は、木村への質疑のなかで、パフォーマーの現実的な軌跡が示す図形と本質的なものとしての円とのあいだで美しさの基準を宙づりにしている。そして、自身の作品のなかでは、ダンサーによる現実的な運動の軌跡のなかに本質的なものが閃くような場面が抽出されている。木村の作品においては、本質的な円を辿った結果として、歪んだ図形が見出され、堀井の作品においては、現実的な運動の結果として、幾何学的な本質的な図形が見出される。つまり、おのおのの作品において、おのおのにとっての新たなものが発見されているのであり、両者は、この「新たなものの発見」のなかに「美しさ」の存在論的な基準を感じ取っている。ところで、デカルトは、代数学と幾何学との対応（解析幾何学）の発明によって、「私は考える、ゆえに私は存在する」と言うことができた。デカルトはこのとき、代数学の側に置かれた思考によって、幾何学の側に置かれた経験可能なものだけではない、それ以上のもの、つまり幾何学的な「存在」を新たに見出している<sup>8</sup>。

デカルトも含め、これらの例のいずれにおいても、問われているのは、2項のうちのいずれが先行しているかということではなく、何が新たに発見され、それを何が新たに発見するのか、ということである。おそらく私たちが何かを新たに発見するためには、この法則的な流動

性のなかから一旦抜け出し、自身を含むあらゆるものを客観視することができるような俯瞰的な位置に浮上しなければならない。そうすることによってはじめて、私たちは因果的な系列の理由を取り押さえることができるようになり、自分自身を根源的な単一性として捉え直すことができるようになる。《Light and Shadow》(2019, 2021)におけるダンサーの手に置かれた光源、あるいは《Behind the Scenes》(2021)におけるコピーとなるダンサーの視線は、まさに既存の主体を離れた新たな主体的フォルムである。しかし、そのような単一性は、当然普遍的なものではありえず、それどころかひとつの永続的な主体の何らかの要素ですらないだろう。堀井の作品における単純な幾何学図形の発見の例に戻るなら、観察者である堀井は、ある幾何学図形のもろもろのかすかな気配を感じ取り、それらをひとつの和音のように統合することによって、円を認識することになる。しかしそれと同時に、この円は、堀井がそれを捉えたときに占めていた俯瞰的な位置とともに既に過ぎ去ってしまっており、今やそこに存在しているのは円の幻影のようなものでしかない。とはいえ、こうした消失は、決して私たちを失望させるものではない。それは、何かの気配を感じ、その何かが明らかになりつつあるときの当初の喜びの結果として得られた消失である。新たな主体的フォルムはこのような消失とともにあり、それはひとつの生の力として、私たちに従属を強いる絶対的な起源の残存を許容せず、私たちをさらに遠くまで押し進めてやむことがない<sup>9</sup>。

#### 第4節 ウィデオー／からだと情報

本展において、その主題となっている「ウィデオー（私は見る）」は、創作的な3つの変化性にしがたって提示されている。木村にとって、ウィデオーとは、自身が語っているように、衛星からの位置情報を介して目に映る世界を捉え直すことである。この位置情報は、それ自体がずれの表現であるようなパブリックな対象であり、作品のなかでパフォーマーは、文字通り差異に身を委ねながら、差異そのものと化した〈私〉として、世界を〈見る〉ことになる。《飛行物体》において、パフォーマーは、あたかもストレンジ・アトラクターにおいて他の軌道から発散するひとつの軌道を辿るかのよう（このとき「他

の軌道」は「実際の位置」のメタファーとなるだろう)、果てしない迂回のなかに置かれ、道なき道をさまよい続ける<sup>10</sup>。萩原は、〈見る〉という行為を、自発的な側面と従属的な側面という二重性のなかに置いている。自発的な行為としての〈見る〉は、何らかのものの習得に至るような一種の生氣的なもの (the animated) であり、従属的な行為としての〈見る〉は、反対に、習得の過程の外部にある非生氣的なもの (the disanimated) であると言えるだろう。《TRAIN》において、〈私〉としての鑑賞者は、そのような従属的なものを、今度は自身の側から自発的に見ることができるかどうか、ということが試されている。ただし、そこに映し出されている人物が、自身の行為のなかに、その従属性を上回るような自発性を忍ばせているかもしれない、ということにつねに私たちは留意しなければならない。堀井にとって、ウィデオは、美しさの把握と切り離しては、もはや考えられないものである。確かに彼は、作品のなかで美しさを構成するものを明示的に指し示しているのだが、彼にとってより重要なのは、美しさそれ自体というよりも、むしろ美しさの症候を読解するための思考の潜在的な持続である。〈私〉は、美しさのもろもろの気配を感じ取りながら、それらを統合する時間のなかで、ひとつの俯瞰の位置へ自らを移行させる。このようにして、〈私〉は絶対的なフォルムとして新たに立ち上げられ、そこから潜在的なもの一群を眺望することによって、何らかのもの=xを把握することになるだろう。

おのおのの作品において、本展のタイトルに含まれる残りの主題「からだと情報」もまた、「ウィデオ」と同時的に見出されなければならない。通常、〈情報〉としてのモーションキャプチャーデータは受肉を想定して使用されるのだが、堀井の作品においては、モーションキャプチャーデータそれ自体が〈からだ〉と見なされ、その軌跡のほうが〈情報〉として捉えられることになる。〈からだ〉は〈情報〉となって、無限の流動性のなかへ溶け出していくのだが、美しさを起点として両者の関係は反転し、今度は錯綜する〈情報〉のなかから新たに〈からだ〉が浮かび上がってくる。萩原が開催する《フレット・アニメーション・ワークショップ》において、体験者らは、試行錯誤のなかでもろもろの〈情報〉を自らにもたらし、そこでウィデオが行使されることによって、

彼らは動きを捉え、さらにその動きを現実化している「動体」を経験することになる。また、フリック入力を行う同期する2つの〈からだ〉は、法則的な慣性的〈情報〉として私たちに差し出され、それが私たちにウィデオを強いる。木村の作品においては、衛星からの諸信号がデコードされ、そこから緯度と経度が算出されそれが〈情報〉としてパフォーマーに届けられる。この〈情報〉は根源的な齟齬を包含しており、それが世界の〈からだ〉としての森羅万象を発生させているということは、既に私たちが見たとおりである。パフォーマーの〈からだ〉によって描かれる軌跡は、ずれのなかで自らの定点を喪失したパフォーマーが、あらゆる脈絡を逃れた上空20,000キロメートルの位置に自身の新たなまなざしとしての場を捉え、そこを占める、そのための条件となるようなもろもろの〈情報〉である。「情報」、「ウィデオ」、そして「からだ」は、このような統一的俯瞰によってまとめあげられ、この統一性のなかに、潜在性と現働性との連絡を可能とするようなひとつの体系が見出されることになる<sup>11</sup>。

## おわりに

三者はみな、かつての優れた芸術家と同様のやり方で創作しているのではなく、現代の状況のなかで、まったく新しい「ウィデオ」を試みている。彼らが新たな俯瞰的観点を要求するのは、かつて、たとえば2000年代に世界を基礎づけていたものによっては、もはやこの2000年代の世界は基礎づけられえなくなっているからであり、そのような位置によってしか、この時代の新たなもろもろの座標はうまく捉えられえなからである。彼らは、何らかのものの気配を感じ取るために耳を澄まし、生氣的なものとは非生氣的なものとの分水嶺のうで自らを引き裂きながら、自身のなかにずれを導き入れるのだが、このような操作は、単に自らを上昇させるためになされているというだけではない。最終的に、彼らが期待しているのは、他のあらゆるものから隔絶された絶対的なイメージを手に入れるということである。彼らは、そのようなイメージを獲得することが極めて困難であり、もしそれを獲得することができたとしても、それが非常に小さなものでしかないということをよく知っている。彼らにとって、そうしたものは、たとえ微小であつ

たとしても、獲得されうるだけで十分であり、それどころか、そうしたものは微小でなければ存在することができない。なぜなら、そのような絶対的イメージだけが、あらゆる真理のわずかな偏差のなかに自らをすべり込ませ、そこにとどまることによって、私たちの感覚を過去

の基準への参照から引き離すことができるからである。このイメージにおいてのみ、私たちの感覚と思考は識別不可能なものとなり、宇宙を発生させる諸力が俯瞰的な観点へと開示される。

## 注

- [1] ジル・ドゥルーズは、経験に由来せず、真偽へ参照させられえないような差異を「それ自身における差異」あるいは「齟齬をきたすもの」と呼び、何らかの媒体を必要とするような差異からこれを区別している (Deleuze 1968: 93-95)。さらに彼は、ウンベルト・エーコを参照しながら、そのような無媒介的な差異を同時代的な芸術のなかに見出している。「現代の芸術作品が、反対に、交替する諸系列および循環的な諸構造を展開するとき、それは表象の放棄に至るひとつの道を哲学に指し示している。[...] 重要なことは、諸系列の発散、諸円環の脱中心化であり、『怪物』である」 (Deleuze 1968: 94)。
- [2] 大きさの秩序について、スピノザは「何ら限界を有しないが、自己の本質の力によるのではなく自己の原因の力によってそうであるもの」と述べている (スピノザ 1958: 61)。ドゥルーズは、カントが外延量とは異なる内包量 (強度) の領域を見出し、経験的な諸物体におけるもろもろの内包量の差異を見抜いていたと述べている (最終的にはそれを外延における外的な関係にのみかわらせることになるのだが)。ドゥルーズにとって、強度とはそれ自身における差異であり、延長、質料、質はそこから発生するものとして理解されなければならない (Deleuze 1968: 298-299)。
- [3] プラトンにおいては、過去としてのアイデアに関する記憶が、ひとつの魂において想起されることによって現在に回帰する。このときプラトンは神話を援用し、それを回帰するものの根拠としておのおのの魂に分有させている (プラトン 1967: 52-67)。
- [4] ベルクソンによる映画批判は、「私たちは、過ぎゆく実在に対して、そのほとんど瞬間的な眺めをいくつか手に入れる」 (Bergson 2013: 305) と説明されるような自然的な知覚についての批判と同様のものであるが、ドゥルーズはこれについて、ベルクソンにとって自然的知覚は模範にはなりえないと述べ、以下のように続けている。「模範になるものがあるとすれば、それはむしろ、絶えず変化する事物状態であろうし、それはまた、どんな投錨点も準拠の中心も特定されえない流れ-物質であろう。瞬間的な固定した眺めを強いるもろもろの中心が任意の点において形成されるのであれば、それがどのように形成されるのかは、そうした事物状態の方から示さなければならないだろう」 (Deleuze 1983: 85)。
- [5] ドゥルーズは、馬の力を生かしきれていない古代の馬具についての逸話、あるいはデカルトにおける表象の絶対化の例を挙げながら、一度実現されてしまったものの潜在性を再発見することの困難さを説明している (ドゥルーズ 2018: 88)。
- [6] ドゥルーズとガタリは、「科学は、潜在的なものを現働化させることができるある準拠を獲得するために、[...] 無限速度を放棄する」と述べ、その例として、光の速度における物の長さのゼロへの収縮および時計の停止を挙げている。そのとき彼らは、ひとつの限界としての光の速度は、ひとつの相対的速度ではなく、それよりも遅い速度のなかでもろもろの相対的速度が認識されるための条件であるということを強調している (Deleuze, Guattari 1991: 111-113)。
- [7] Geoffroy 1830: 44-45, 68-69. Geoffroy 1838: 21-25, 70-72. エティエンヌ・ジョフロワ・サンティレールは、18世紀末から19世紀前半にかけて活躍した博物学者である。博物学者のジョルジュ・キュヴィエは、「不連続な写真」を論拠に、ジョフロワの「折り曲げ」に関する学説を批判している。ドゥルーズとガタリは、「キュヴィエはユークリッド的空間で思索し、一方ジョフロワはトポロジックに思考する」と述べ、ジョフロワを「動物的なリズムを予感する」最高の芸術家であると評価している (Deleuze, Guattari 1980: 63)。
- [8] Descartes 1877: 39-44. デカルトが新たに見出すこの「存在」は、もはや経験可能なものではなく、思考をその属性としてしまうような、絶対的な、あるいは形而上学的な存在である。ここには、その後にスピノザやライプニッツによって展開さ

れてゆく合理主義哲学の一種の範型となるような着想がある。

- [9] ドゥルーズが「個体」を見てとるのは、まさにそうした俯瞰の位置においてである。さらに彼は、個体を、下に投げられたもの (sub-jet) としての sujet (主体) とみなすのではなく、ホワイトヘッドによって言われているような superjet (上位に投げられたもの) と見なしている。これは、座標や構造に依拠することのない垂直的形式、自己俯瞰する絶対的な内面性であり、20世紀の哲学者レイモン・リュイエによって「真の形式」と呼ばれているものでもある (Deleuze 1988: 27, 137)。
- [10] 位置と運動量を座標軸とする座標系のうえで展開される漸進的な状態変化があるときの、その軌道を引きつけるような性質を持つ領域は、物理学においてアトラクターと呼ばれる。アトラクターの近傍で、軌道は多くの場合収束するのだが、ストレンジ・アトラクターにおいて、その軌道は非周期的でカオス的なフラクタル構造を提示する。ドゥルーズとガタリは、これについて、「ひとつの規定された座標系のなかの2つの隣接した軌道は、[...]〈反復し、カオスと交差する引き延ばしと折り返しの諸操作〉によって接近する前に、指数関数的に発散する」あるいは「科学がカオスへ深く牽引されるということ暴露し、同様にまた、現代科学の内部におけるあるカオスモスの構成をも暴露する」と述べている (Deleuze, Guattari 1991: 194)。
- [11] カントは、「この学〔理性批判〕は、その多様性が無限である理性の諸対象にかかわるのではなく、理性それ自体に、あるいはその内奥から出てくる諸問題にかかわる [...]」(カント 2005: 上127) と述べ、そのような問題を提起するための理性の使用の方法を「統制的 (regulativ)」使用と呼んでいる (regulativ という語は rule という語と同様の語源を持つ)。カントにおいては、理性の内奥に理念的な体系的統一性が見出されないことには、問題は根拠づけられえず、解が構成されることは決してない (カント 2005: 中432-437)。

## 文献

Bergson, Henri. 2013 [1907] . *L'évolution créatrice*, PUF.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. PUF.

———. 1983. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Minuit.

———. 1988. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Minuit.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Minuit.

———. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Minuit.

Descartes, René. 1877 [1637] . *Discours de la méthode*. Librairie Ch. Delagrave, Paris.

Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne. 1830. *Principes de philosophie zoologique*. Pichon et Didier, Paris.

———. 1838. *Notions synthétiques, historiques et physiologiques de philosophie naturelle*. Dénain, Libraire Éditeur, Paris.

カント, イマヌエル. 2005 [1781-1787]. 『純粋理性批判』原佑訳, 平凡社ライブラリー.

スピノザ, バールーフ・デ. 1958 [1663]. 「書簡十二 スピノザからロデウエイク・マイエルへ」 畠中尚志訳『スピノザ往復書簡集』 pp. 60-68, 岩波文庫.

ドゥルーズ, ジル. 2018 [1956-1957]. 「基礎づけるとは何か 1956-1957 ルイ＝ル＝グラン校講義」 國分功一郎, 長門裕介, 西川耕平編訳『基礎づけるとは何か』 pp. 9-182, ちくま学芸文庫.

プラトン. 1967 [around 370 BCE]. 『バイドロス』 藤沢令夫訳, 岩波文庫.