



Title	領土とアトリエ：福尾匠『非美学 ジル・ドゥルーズの言葉と物』／山本浩貴（いぬのせなか座）『新たな距離 言語表現を酷使用する（ための）レイアウト』書評
Author(s)	三浦，光彦
Citation	層：映像と表現，17，34-43
Issue Date	2025-03-07
DOI	https://doi.org/10.14943/112698
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94231
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_03_p34-43.pdf



領土とアトリエ

——福尾匠『非美学 ジル・ドウルーズの言葉と物』／
山本浩貴（いぬのせなか座）『新たな距離 言語表現を
酷使する（ための）レイアウト』書評

三浦 光彦

1. 制作と批評／〈見る〉ことと〈書く〉こと

一九六〇年代のフランスでまきおこったヌーヴェルヴァーグとよばれる映画運動が、いまだなお映画史における一つの特異点としてきざまれている理由。それはヌーヴェルヴァーグの作家たちが、映画を〈見る〉こと、映画について〈書く〉こと、映画を〈撮る〉ことという三つの異なる能力間に一貫性をもたせることに成功したからだ。この三つの諸能力のうち、いちばん重要であったのはまちがいなく〈書く〉ことだった。D・

W・グリフィス以降の映画監督たちは多かれ少なかれ、なにがしらの映画を〈見て〉、映画を〈撮る〉。しかし、ヌーヴェルヴァーグの作家たちは〈見る〉ことと〈撮る〉ことを、〈書く〉ことによつてブリッジさせた。パラフレーズすれば、かれらは受容と制作とを批評によつて架橋したのだった。

その意味で、濱口竜介『他なる映画と』の刊行は、ヌーヴェルヴァーグの精神が現代の日本においても引きつがれていることをしめすできごとだった。映画監督が批評を書くことじたいはさして珍しいことではないが、濱口のそれは量的にも質

的にも完全にあたまひとつ抜けている。蓮實重彦ゆらいの細部への着目、制作の現場に立つ人間だからこそのわかるカメラと身体に対する深い理解。濱口の批評はフィルムになぜかきざまれてしまった奇跡のような瞬間にたいする驚きのまなざしによって開始され、なぜそんな瞬間が撮れてしまったのかを、技術的・唯物論的に徹底検証していく。そこには先人たちの技術をいかに継承しうるか、という制作者に固有の問題意識がつまぬかれています。

批評家の蓮實は、『他なる映画と』刊行後におこなわれた濱口との対談においてこう述べている。「若い映画批評家たちが言うべきところを、そっくり映画作家たる濱口竜介にとられてしまった。それでいいのかという強い危機感を覚えました」²。たしかにそうだ。見て、書いて、撮れる映画監督をまねにして、書くことしか能のない映画批評家のなすべきことなんてもはやない。ほんとうに？ 濱口の批評に一貫しているのは、すでに述べたように、制作者に「固有の」問題意識だ。蓮實は濱口の「唯物論的アプローチ」を褒めそやすが、そのアプローチは、濱口の関心がひとまずカメラと被写体の関係や演技指導といった具体的な制作実践にあることから帰結している。つまり、濱口の批評は「映画監督」という職業に根づいている。ならば、なぜそれが「批評家たちが言うべきこと」へとスライド

させられるのか。ここには、「批評家」なるものは制作の実践という感覚的なものを「言うべき」、つまり「言語化」（最近はやりのことばだ）すべきという暗黙の前提がすべり込んでいる。そもそも蓮實が「ショット」という「実践的な問題」³を重視し、それは理論（＝言語）が「追いついていない」⁴ものなのだというかれの批評観を鑑みれば、ここでの蓮實の発言はさもありなんだ。

ここで前提を問いただそう。批評というのは芸術＝感覚の「言語化」なのだろうか。おそらく、そういう側面はたぶんにある。芸術を言語によつて包摂しようとするにせよ、あるいは言語が芸術に追いつかないことによつて芸術のすばらしさをたえるにせよ。だから、制作者の「言語化」能力が増すことによつて、批評家がお払い箱になったのは当然の帰結とも言える。M-1グランプリの審査員席が漫才師で占められるようになったこと、音楽番組EIGHTJamで作曲者が曲を解説し、それを視聴者がありがたがること、蓮實が制作者である濱口の言葉を「批評家たちが言うべきこと」へスライドさせること⁵。これらはすべて同じことのヴァリエーションにみえる。批評は制作をどれだけ言語化できるかのゲームにすぎないのだろうか。

2. 〈疎〉を穿つ／福尾匠『非美学 ジル・ドゥルーズの言葉と物』

福尾匠『非美学 ジル・ドゥルーズの言葉と物』。(以下、『非美学』)はこのような制作と批評の〈密〉を批判し、〈疎〉を回復しようとする試みだ。哲学者のジル・ドゥルーズは、哲学は〈概念〉を創造し、芸術は〈感覚〉を創造すると定義する。つまり、そこでは「それぞれの分野における創造は互いに異質である」⁷ことが前提とされている。本書では、このドゥルーズのテーゼを手がかりに、哲学という分野が「自律的であることを閉鎖的であるということにせず、他者に開かれているということを包摂の方便にしないということ」⁸、すなわち哲学が芸術との関係において「仕事の自律性」と〈触発の自由〉を両立」⁹することが目指されている。

しかし、福尾はドゥルーズによるこのテーゼがドゥルーズ自身の記述において、徹底されていないことを問いただしていく。全体の議論をたどりなおし、「否定神学批判」と括られる日本批評の文脈（東浩紀―平倉圭―千葉雅也）に接続される最終章¹⁰での議論をひとまず圧縮してみよう。福尾はこの章において、デリダの有限性とスピノザ的並行論を仮想敵として設定しつつ、言葉と物の非並行論を打ち出す。スピノザ的な二元論、

あるいはイエラムスレウの言語学は、デカルト的な精神の身体に対する優位、ソシユールのシニフィアンのシニフィエに対する優位を否定し、言葉／物、精神／身体、内容／表現、それぞれの独立を主張する。しかし、スピノザにおいて、その独立は実体なるものの唯一性によって保証されている。ならば、この実体はドゥルーズが批判したカントによる言葉と物の共外延Ⅱ共通感覚となにが違うのか。言葉と物の予定調和が実体によつてあらかじめ先取りされていないければ、言葉と物の独立を言えないのであれば、それは〈超然と内在を言うこと〉にすぎない。目指されるべきは言葉と物が〈知〉として結託する手前の〈非―知〉を、実体の唯一性によつて保証される必然性においてではなく、言葉と物のあいだの広がりにおいて捉えることだ。日本におけるデリダの有限性の文脈に位置づけられる東、平倉、千葉は言葉と物の識別不可能性、あるいはエクリチュールの物質性に訴えることで、スピノザ的な予定調和を回避する。東の場合であれば、複数の回路がはりめぐらされ、多様なリズムが生み出される郵便空間。平倉の場合であれば、叫びがこだまする大地と天空のはざまの中空。千葉の場合であれば、メレオロジカルな非意味的切断が跳梁跋扈するダニの環世界の外側。だが、〈複数性―有限性―偶然性〉がひしめくこれらの空間Ⅱ識別不可能性のゾーンにおいては、コンスタティブ／パフォー

マティブが常に反転しつづけ、かれらの言葉の実践は、その有限性によって引き起こされたある種の失敗のパフォーマンスとしてしか捉えられなくなってしまう。福尾が介入するのはこの地点だ。「彼らがフィジカルな有限性によって〈実現〉されてしまふ他律性・受動性において実践一般をそれぞれに概念化するのに対して、それらをまさに定立的な概念として〈反―実現〉すること」¹¹。

そして、福尾はドウルーズによる『フーコー』において、たしかに言葉と物の非並行論Ⅱ〈水平的二元論〉が素描されているのを見出す、他方でドウルーズは、自身で素描した非並行論を別の二元論Ⅱ〈垂直的三元論〉によって擦り合わせてしまふ。そのため、非並行論を救うためにはドウルーズの仕事の端々に登場する三種類目の二元論Ⅱ〈自他の二元論〉へとスイッチすることが必要とされる、と福尾は主張する。それはつまり、たんに哲学者の仕事が可視的なものに対する言表の優先によって定義されていること、言葉と物の非並行論において哲学者の仕事があくまで言葉の側にのみ埋め込まれているという職業に根ざした事実〈用心〉することを意味する。哲学者の仕事は死者／動物／芸術とともに叫ぶことでも、その有限性を共有することでもなく、ただ〈見て、書く〉こと、そこに穿たれた読点において身を引き剥がし自身の仕事に戻ることなのだ。

本書は領土の議論で締めくくられる。領土とは、そこにいるかもしれないし、いないかもしれないだれの換喩だ。領土に立てられた立て札がその先にいるかもしれないだれかⅡ〈私〉を幻視させ、そこから目を逸らして、書くときに概念が生成される。〈見る〉ことと〈書く〉ことが立て札の立つ場所で自他の二元論へとスイッチするとき、〈見る〉ことと〈書く〉ことの異種形成的なアレレンジメントに後発するかたちで哲学者の内面が穿たれる。このような理路で言葉と物の非平行論は救われる。

さて、だがはたしてこの〈用心〉は具体的な〈書く〉という実践において、どのようになされるのだろうか。その方法論については本書の第五章において検討される。ベルクソン『物質と記憶』における「私」という語の多元的な使用を分析するこの章において、福尾はドウルーズによる「概念的人物」なる語の内実を解きほぐしていく。『物質と記憶』においては、知覚対象との距離を伴う〈持つ私〉と知覚対象と全面的に一致する〈在る私〉との二種の〈私〉が用意されている。しかし、後者から前者への移行、すなわち純粹知覚からの縮減として経験的な知覚の発生を説明するには、この二種の〈私〉のみでは足りない。前者から後者へという時系列的な発生の機序のみでは、「イメージへの〈私〉の内在と、端的な〈非―私〉としての物

質の実在」¹²が同時には肯定されえないからだ。ここで、福尾は二種の〈私〉を非時系列的な平面に配置することを可能にする第三の〈私〉＝〈呼ぶ私〉を見出す。注意すべきはこの〈呼ぶ私〉は「ベルクソン」という著者＝起源的主体からは区別されるということだ。〈呼ぶ私〉はあくまで内在的に彫琢され、思考を書き換える「仲介者」＝概念的人物である。概念的人物とは「ひとつの哲学における〈思考すること〉の意味の変容を哲学者の起源的主体性に帰すことなく、むしろ哲学者の名をその「偽名」とするような言表行為の特異なアレンジメントを指し示すために要請される」のであって、「その意味で構築されるのは哲学者のほうである」¹³。

つまり、書く主体としてあらかじめ存在する哲学者が、起源的主体として書くのではなく、哲学者は書くことを通じて構築される。書いたものにあらわれた多元的な〈私〉の特異なアレンジメントに与えられる名が「ベルクソン」という固有名であるならば、その固有名はやはりそれを通りすぎる第三者によって常に書き換えられる可能性をも含んでいる。『非美学』とは勝手に書き換えること、その勝手さによって穿たれる〈疎〉こそを「批評」として肯定する書物だ。

3. 共同の設計／山本浩貴『新たな距離 言語表現を酷使する（ための）レイアウト』

『非美学』の第五章では、多元的な〈私〉の彫琢というアイディアの参照先として、山本浩貴（いぬのせなか座）の名前があげられている。言語表現を軸にデザイン、出版、流通、ワークショップ、上演など多岐にわたる活動が続けてきた実制作集団・いぬのせなか座、その主宰である山本による初の単著『新たな距離 言語表現を酷使する（ための）レイアウト』¹⁴（以下、『新たな距離』）もまた、〈書く〉という実践を考えるうえで重要な参照点となる。

みずからも小説を執筆する実制作者でありながら、他方で理論的な射程をそなえた仕事を多くのこしてきた山本は、本の題名にかかげられた「新たな距離」を「私がものをつくるなかでいくつものにちらばり矛盾しはじめた私らを使って、常に「この私」を救い（投げ）出しながら思考する、その過程において獲得されるだろう多宇宙間の幅の瞬間的な知覚のこと」¹⁵と定義する。山本が言語表現の理論を組み立てるうえで重視する認知言語学や生態心理学では、あらゆる表現には、その表現をした者と周辺環境の情報が表現自体に食い込むと考える。「犬が塀の向こう側からやってくる」という文において、「私」という

語が文中になくとも、「堀のこちら側」という場所に表現主体たる〈私〉の場所がぎざまれている。このように考えれば、小説という複数の文がひしめく表現においては、〈私＋環境〉がひたすらにレイアウトされていくという事態が生じる。そこでは〈私〉が「いくつものちらばり矛盾しはじめ」るはずなのに、他方で物質的かつ有限な肉体としての「この私」は酷く頑強な同一性をそなえてしまっている。『新たな距離』は畢竟、テクストの読み書きのなかで〈私＋環境〉のレイアウトをひたすらに組み換えることによって、「私が私であること」という自己同一性の持続を肉体とは別の場所に構築する試みだ。それはすなわち、身体 of 有限性Ⅱ死のあとにおいても、〈私〉の持続が他者の肉体において感覚されうるような〈私〉のレイアウトを制作することだといえる。

本書では小説や詩といった言語表現のみではなく建築、写真、映画、デザインといった視覚表現も素材として扱われるが、基本的にはそれらをあくまで言語においてどう使えるか、という問題意識につらぬかれている。じしんの仕事の言葉への埋め込み、多元的な〈私〉の彫琢と主体の後発性など『非美学』と共通する要素も多いが、あえて差異をあげるとすれば、それは共同性への強い意識だ。実際、「本書を構成するテクストは共同性というものを（中略）最大限ポジティブに捉えようとする姿

勢が一貫して見られるだろう」¹⁶と書かれており、テクストの端々にあらわれる演劇、教育、国家、天皇といった語群はその意識の強さのあらわれだ。

ここでは、山本に見られる共同性への強い意識を、福尾が『非美学』においてしりぞけた平倉の方法論との関係において、考えてみたい。山本は平倉からの強い影響をのしつ、視覚芸術を制作／分析する平倉の「形象 figure」と言語表現の制作／分析からスタートするじしんの〈喩 figure〉とのあいだには「無視し難い違いがある」と述べている¹⁷。平倉の形象が幾つもの心的―物的過程の絡み合いの結び目として、〈私〉の肉体を作品の側へと巻き込んでいくのに対し、山本の場合、心的―物的過程は〈私〉において先んじてフィクショナルに梱包される。パラフレーズすれば、〈私〉の側から仮構される表現者（Ⅱ〈主観性〉）とその表現を強いたとされる物質的必然性（Ⅱ〈物性〉）のカップリングとして表現は立ちあらわれる。そのカップリングを〈私〉が複数レイアウトすることによって、〈私〉は複雑な状態にいたり、そこにおいて実現される心的過程と物的過程の距離、〈主観性〉と〈物性〉の誤認的關係Ⅱ〈信〉の衝突が〈喩〉であるとされる¹⁸。

表題作である大江健三郎論「新たな距離」は、文章を書くたびに生み出される〈私〉の分身Ⅱ類似が横溢する独我論的地獄

から《正しい方向》を探すという点において、平倉『ゴダールの方法』ときわめて似たロジックをたどる。が、決定的な違いは平倉（「ゴダール」）が「さしあたりいまは」生きている制作者／観客の身体の有限性が、「死者に「似る」こと」¹⁹ができるというポジティブティとして捉えられていた（ここが福尾の批判の要だった）のに対し、山本（「大江」）は《喩》を通じて生じる《文章全体の受けとめへの逆流現象》、《声 voice》のテクストへの飛来によって、制作者はその身体の有限性＝死を超えて、読み手の肉体において転生するとされる。つまり、平倉（「ゴダール」）の制作／分析がその生において死者に似るためのものではあったのに対し、山本（「大江」）のそれはむしろ死を乗り越えるためのものとして反転されている。しかし、そのような死の乗り越えは、演劇的教育、翻訳された詩の引用といった他者の回路を招き入れることによって可能になる共同での多量の実験が必要とされる。書き手／読み手、作り手／受け手といった区分をこえ、テクストの手前側に立つものの肉体をひたすらに触発しつづける《喩》の作用によって、生者／死者／異種と共同する有限性の乗り越えが達成される²⁰。

レイアウトをひたすらに重ね合わせることによって引き起こされる《私》の増殖から、同一性を救いあげるための共同性の構築は《アトリエ》という概念へ結実していく。山本は《アト

リエ》という概念について以下のようにしている。

つまりは「言葉」や「芸術」とはひとがそれぞればらばらなまま、自らが取り返しをつかえないかたちで抱え持っていてしまっている環境の束を、自らの外に投げ出し、レイアウトし、他の肉体（の抱え持つ環境の束）とのあいだの結節点とするためのすべ（の蓄積）である。

ひとはそのように作られた結節点としての表現を通じて、別の《アトリエ》の存在を知り、自身を喩えているものとしてみだて使用することで《アトリエ》をめぐる技術の蓄積を学び、自らを救うための《アトリエ》の設計に向かう。つまりは自身の生を、自身の手で救うための手だてを（他を通じ、自ら手元で）得る。

そうして為される、ひととひととのあいだの、たがいに孤絶しながら喩えあい《アトリエ》にしかう関係性は、「ひととはみなこうすべき」などと先んじて成される集団的規範（による生の圧縮）とは違う、また自分だけでどこかにかたより潰れる苦しい自問自答とも違うやり方で、ひととひととを交わらせ、ひとを自閉的に組み上げてい

平倉の「形象」はテキストの手前側に立つ肉体をその視覚性によって、否応なく巻き込んでいく。その巻き込みののちにされる〈書く〉という実践は「生身の「私」の限界を超えて」破裂しないよう、「有限な認知能力しかもたない「私」にとつて」意味をなすよう、統合的になされる²²。『ゴダールの方法』同様に、ここでも〈書く〉実践は身体の有限性によって裏打ちされている。他方で、山本の〈愉〉は平倉が踵をかえす身体 of 有限性を異種／死者と共同し、乗り越えるために必要な生の表現に対する食い込みとして機能している。このようにして『新たな距離』は『非美学』とは別のかたちで、つまり〈書く〉ことを有限性それ自体の乗り越えとして肯定する。

4. 領土とアトリエ

議論は最初に立ちもどる。批評は制作をどれだけ言語化できるかのゲームにすぎないのだろうか。福尾はこの問いに明確に否を突きつける。制作と批評はめいかくに違う仕事として定義づけられ、両者に穿たれた距離こそが倫理のともなった創造を可能にする。他方で、みずからも制作者の側に位置する山本²³

は、保坂和志ゆらいの手前側の生のリテラリズムを引き受けて、ポストフォーディズム下において一定の生が特権化される事態に対する抵抗を組織するため、制作／批評の区分に寄らないより根本的な次元に言語表現の操作を共同の基礎として据えおく。

しかし、〈書く〉この実践性に賭けるといふ点において、両者は共鳴してもいる。とりわけ『非美学』の最後における領土の議論と山本のレイアウトや〈愉〉などの概念が結実する〈アトリエ〉の議論。福尾は領土に立てられた立て札のさきにおいてもいなくてもいいだれかが幻視させられること、そこで自他がスイッチされ書くことによって、哲学者が後発すると述べていたのだった。この領土の緩衝のしかたは「たがいに孤絶しながら愉えあい」、関係していく〈アトリエ〉に似ている。〈書く〉ことによって多元化される〈私〉が主体を後発し、その加速的な重ね合わせの先に共同が見出される（かもしれない）。両者の〈書く〉という実践性をめぐる思考は地続きであるともいえる。

私はいまだに考えあぐねている。いちおうは映画を批評の対象と定めたひとりの人間として。一方には、メディア環境の絶え間ない変化のなかで映画というものがあいまいに霧散していく現実があり、もう一方には、シネフィリアという特殊な映画

の愛し方に固着化することでしか真正さを保てない映画批評の現実がある。もはやいまどき映画に拘泥する必要などまったくないのかもしれない。だが、やはり映画という芸術に魅了された時代遅れな人間のひどく属人的な価値判断として、映画を〈見て、書く〉ということのポジティビティをさぐってみたいと思う。ここで評した二冊の本は、私が自身の仕事を考えるうえで何度も立ち戻ってくる場所になるだろう。

1 濱口竜介『他なる映画と1』／『他なる映画と2』（インスクリプト、二〇二四）。

2 濱口竜介×蓮實重彦「ショットとは何か 歴史編 刊行記念特別対談「見る」と「見逃す」こと」（『群像』、二〇二四年二月号、六〇―七八頁）、六八頁。

3 蓮實重彦「映画の「現在」という名の最先端 蓮實重彦ロングインタビュー 第4回ショットが撮れる、要注目の監督」（『webちくま 考える人』、聞き手：ホ・ムニョン、翻訳：イ・ファンミ、二〇二〇、<https://kangaerunito.jp/interview/14526> 二〇二五年一月二六日アクセス確認）。

4 蓮實重彦『ショットとは何か』（講談社、二〇二二）、二八一頁。

5 本論では議論を明瞭にするため、映画の制作／批評の双方において絶大な影響力を及ぼしてきた蓮實を、なかば恣意的に仮想敵として

指定しているが、蓮實の映画と批評をめぐる記述には、ここで論じる福尾や山本の〈書く〉ことをめぐる考えと響きあう点も多くあることを付記しておく。

6 福尾匠『非美学 ジル・ドゥルーズの言葉と物』（河出書房新社、二〇二四）。

7 同上、一三頁。

8 同上、一四頁（太字は全て原文による）。

9 同上、一六頁。

10 同上、三五―四五五頁。

11 同上、四一二頁。

12 同上、三三七頁。

13 同上、三四三頁。

14 山本浩貴『新たな距離 言語表現を酷使する（ための）レイアウト』（フィルムアート社、二〇二四）。

15 同上、一二二頁。

16 同上、一二頁。

17 同上、六九頁。

18 〈主観性〉や〈物性〉、〈信〉、〈喩〉といった概念の具体的な記述は『新たな距離』においてはされておらず、続編として予定されている『生のアトリエ』において詳しい記述がなされることが予定されている。ここでの記述は、本書の草稿の抜粋として販売された山本浩貴

『言語表現を酷使用する(ための)レイアウト——或るワークシヨップの記録 第一部 主権性の蠢きとその宿』(いぬのせなか座、二〇二三)や、山本浩貴「死の投影者による国家と死〈主観性〉による劇空間ならびに〈信〉の故障をめぐる実験場としてのホラーについて」『ユリイカ 特集ⅡJホラーの現在』、二〇二二、三〇八—三三四頁)での記述にもとづく。

19 平倉圭『ゴダールの方法』(インスクリプト、二〇一〇)、三〇六頁。

20 他方でこの極端なポジティビティは、死が常に国家Ⅱ劇空間によって先取られて、死を肉体でもって表現することがかなわないというネガティビティへと転換される場合もある。前述の山本浩貴「死の投影者による国家と死〈主観性〉による劇空間ならびに〈信〉の故障をめぐる実験場としてのホラーについて」を参照。

21 山本浩貴『新たな距離 言語表現を酷使用する(ための)レイアウト』、五〇七—五〇八頁。

22 平倉圭『かたちは思考する 芸術制作の分析』(東京大学出版会、二〇一九)、二六頁。

23 ここでは、本稿がとってきた二分法にしたがって山本を制作者の側に位置づけているが、こと言語表現においては(小説や詩の)制作と批評、さらにはエッセイや日記といったもののジャンル分けはきわめて曖昧になりつつある。制作／批評、見る／書く、これらのスラッシュによって区切られる距離Ⅱ〈疎〉については、各芸術のメ

ディウム・スペシフィックな領域画定やそれらを取り巻く言説環境・産業構造についてのさらなる検討を要するだろう。