

# ジル・ドゥルーズにおける 「感覚の論理」と「思考の理論」

—F・ベーコン論を中心に

菊 地 健 三\*

はじめに

ドゥルーズは「感覚の論理」<sup>ロジック</sup>と「思考の理論」<sup>テオリー</sup>という用語を使用しているが、この二つの用語がどのような関係にあるのかを探るつもりである。一般に「感覚」と「思考」とは対極に位置づけられているが、この関係を探ることによって、彼の思想の問題点を見出すことができるであろう。

## 一 反復と差異

ドゥルーズは「感覚」と「思考」とを同一視しているように見える。なぜなら、『差異と反復』の中で彼は「思考にかんする理論」を「いわば絵画である」とみなしているが、絵画は一般に「感覚」の領域に属している限りにおいて「思考」あるいは「理論」とはみなされないからである<sup>(1)</sup>。また画家ベーコンの作品を論じた絵画論を、ドゥルーズは「感覚の論理」と称しているが、絵画作品は一般に「論理」に基づく「思考」とは対極に位置づけられる限りにおいて、絵画を「感覚の論理」と称することは矛盾しているように思えるからである<sup>(2)</sup>。一体彼は「感覚」と「思考」とを

---

\*専修大学文学部教授

同一視しているのだろうか。

まず「思考」について概観しておけば、ドゥルーズにとって「真に思考する」というのは、いまだ思考されたことがないにもかかわらず思考されることしかできない何かへと思考をめぐらせる運動である（「差異」二二〇以下）。ドゥルーズはこれを「思考サレルベキモノ」と呼んでいる。逆の場合を考えてみよう。「思考サレルベキモノ」の逆というのは、すでに思考されたことのあるものを思考することである。つまり、まったく同じ思考内容を繰り返すだけの単なる反復である。これはステロタイプの「思考のイマージュ」にすぎず、彼にとって本当の思考とは「イマージュなき思考」なのである。アルトー<sup>(3)</sup>は思考するということが思考のなかでのみ生産されるものだと実感している（「差異」二二九）。つまり、「思考サレルベキモノ」を生産しながら、同時に新たな「思考サレルベキモノ」を常に求めてゆく運動がアルトーにとって思考なのである。したがって「思考」とはそのつどの「創造」の運動にほかならない。なぜなら、思考が繰り返されるたびごとにそのつど何か新たなるもの、つまり同じことの「反復」ではなく「差異」が生じてくるからである。これこそドゥルーズにとっての真の思考であり、それは思考を反復するたびごとに差異を生み出す運動なのである。したがって「思考の理論」の核心は反復と差異である。

次に「感覚」について概観しておこう。『感覚の論理』を問題とする前に、『差異と反復』での論点をみとめることにしよう。ドゥルーズは身体的運動としての「水泳」を例としてあげている（「差異」四九）。つまり、我々が泳ぎを習得しうるのは反復練習によってのみである。それなしに泳ぎを身につけることなど不可能である。ただしいくら練習したとしても「砂の上」でやっていたのでは絶対に身につかない。「泳ぐ者の運動」とはまったく異なる「波の運動」を無数のシーニュとしてとらえる身体の練習を実践しないかぎり、身体は波の動きに対して無効である。身体のさまざまな点を波のさまざまな点にそのつど適用させることができるようになって、

始めて泳ぐことができるのである。したがって泳ぎの習得は単なる反復ではない。反復練習するたびにそのつど身体と波とのある新たなる関係を学習する必要がある。なぜなら、身体がまったく同じ波の運動と連続的に関係するということは考えられないからである。そしてこのとき身体は、いまだ感覚されたことがないにもかかわらず感覚されることしかできない何かをそのつど学習することになるのである。ドゥルーズはそれを「感覚サレルベキモノ」と呼んでいる（『差異』二一八以下）。したがって「水泳」という身体的な、感覚的運動は反復するたびに新たに感覚される「感覚サレルベキモノ」という差異を生み出す運動なのである。したがって「感覚」の核心は反復と差異である。

『感覚の論理』の場合も概観することにしよう。絵画を描くということもまったく同じ事情にある（F.B.72f 参照）。画家は描くことを反復し、つねにある新たなる何かを生み出しているからである。視覚によって捉えられた対象は神経を通じて絵筆を持つ手へと連動され、さらに筆先の絵具から画布へとこの運動は伝わる。しかしこの一連の動作の途中でもし何か先入観が入り込んでしまうと、その画像はもはや「感覚的事実」ではなくなってしまう。例えば「林檎はだいたいこんな形と色をしている」という先入観が入ってしまうと、その画家は感覚で捉えた林檎ではなく、自分の頭の中にあらかじめ存在していたステロタイプのイメージを画布に移しているにすぎなくなる。画家ベーコンはこれを「脳を経由している」表現とみなしている（F.B.28）。ベーコンにとってはひたすら感覚に基づいてのみ創作することが肝心なのである。そのときにのみ、描く行為である身体的運動の反復は感覚上の差異を生産し、感覚的事実を生み出すことになる。つまり「感覚サレルベキモノ」が学習されうるのである。これは「水泳」の場合と同様、まさに「創造」である。したがって『感覚の論理』においても、「感覚」の核心は反復と差異なのである。したがって、「反復と差異」が問題であるという点については先に触れた「思考の理論」と「感覚の論

理」とは同じことになる。

しかし、と反論する人があろう。一般に、「思考する」というのは様々な概念を組み立てて推論する能力であるとすれば、それは五感、つまり見たり、聞いたりすることとまったく違う能力なのではないかと。思考する能力と感覚する能力とは根本的に異質なのではないかと。そこで、より詳細に「感覚」と「思考」とをドゥルーズがどのように理解しているのかを考察することにしよう。

## 二 <自我>と<私>—時間論的観点における「思考の理論」

「思考の理論」においてドゥルーズは「<sup>アンディヴィデュ</sup>個 体」としての人間を感覚的側面（<自我>）と<sup>モワ</sup>思想的側面（<私>）とに分けて分析している。この点を「時間」との関係で考えてみる。

<自我>が構成する時間はそのつどの「生ける現在」である。「生ける現在」とは一つの縮約とみなされている。例えばフランス語で前置詞 à と定冠詞 le とが縮約されて au となるように、「把持というかたちで過去が、期待という先取りで未来が」（「差異」一二〇）、現在の瞬間において縮約されている。この場合の「過去」というのはたった今過ぎ去ったばかりの、さっきまでの現在のことであり、「未来」とはすぐにやってくる、いわば直後の現在のことである。水泳の訓練も絵を描くことも、要するに「感覚サレルベキモノ」にかかわる事柄はすべて<自我>が構成する「生ける現在」において行なわれることになる。生ける現在は次々と構成し直される。そして構成された次の瞬間には過去となっていく。過去はこのようにして次々と蓄積され、「過去の層」を形成することになる。「過去の層」とはすべての過去を含む層であり、そのつどの一つ一つの生ける現在はつねにこの「過去の層」ともなつて反復することになる。というのも、ベルクソンのいうように、もし現在が過去の層をともなっていないとするなら、逆

に言えば過ぎ去ってしまった過去のすべてが「現在」において完全に存在しなくなってしまうとすれば、現在のうちに過去の出来事が想起されるということはありませんからである<sup>(4)</sup>。したがって、現在が反復されるたびに新たな過去が蓄積されていくわけであるから、この反復は差異をともなっていることになる。そのつどの<自我>はこのように反復するたびに差異をともなって現実の時間を生きていることになる。

これに対し<私>は思考している。言いかえればそのつど「理念」を構成している。ドゥルーズにおいて「理念」とは、現在と過去という現実の時間の蝶ちょうつがい番から外れてしまった「空虚な時間の形式」しか持たない「イデア」にほかならない(「差異」一四六-七)。ドゥルーズはこれを「思考サレルベキモノ」と呼び、プラトンの「想起」<sup>アナムネーシス</sup>と関係づけて説明している(「差異」一四四-五)。つまり「理念」は<自我>における過去よりもずっとずっと古い、忘却の彼方にあるよりもさらに古い過去とみなされている。そして<私>が「理念」を構成するということが意味しているのは、この「古い過去」がそのつどの<私>に置き移されてくるということである。「古い過去」がそのつど「理念」として<私>に反復してくるということである。この点についてはハムレットの例が理解の助けとなる。つまり、ハムレットは「過去の罪」に苛まれつつ日々を悶々と送るわけだが、この場合彼の行為は「古い過去」によって規定されていることになる。なぜなら過去の罪がそのつどの彼に絶えず置き移され、彼に問い<sup>クエッション</sup>を与え続けているからである。もちろんこの過去は、それが現在であった時とまったく同じものではありえず、かつて現在であったためしのない過去なのであるが、この過去がそのつど新たな問いを構成し続けるわけである。そのたびにハムレットは過去のなかに投げ返され続ける。要するに過去によって彼の行為は支配されているのである。したがって過去の反復は反復するたびに「新たな問い」という差異をともなっていることになる。このようにして、古い過去はそのつどの<私>に置き移され、「思考サレルベキ

モノ」を創造し続けているのである。理念が絶えず新たなる問いを与え続け、＜私＞はつねに理念をめぐって思考し続けることになる。「思考サレルベキモノ」に向って運動し続けるのである。この意味では「思考サレルベキモノ」である理念は未だ現在してはいない「理念に規定される行為」を与え続けているゆえに、「未来」を規定するものであるといえるだろう（「差異」一四九）。古い過去が未来であるというこの逆説的な関係も、差異をとまなう反復というテーマをきわ立たせるものである。

以上のように考えてみると、「思考の理論」において「感覚的側面」と「思考的側面」とは、なるほど「反復と差異」というテーマにおいては前節で論じたように同一であるように思えるが、しかし＜自我＞と＜私＞という問題として捉えてみれば同一の問題だというわけにはいかないだろう。なぜなら一方は既在の「現実の時間」を構成するのに対し、他方は未在の「空虚な時間の形式」とのみ関係するからである。両者は明らかに異質であるといわなければならない。

à と le は縮約されて au となるが、しかし à と le は同じものではありえない。両者が差異づけられたまま関係している状態が au なのである。「生ける現在」における「過去」と「未来」は同じ時間ではありえない。両者が差異づけられたまま関係している状態が「生ける現在」なのである。丁度これと同様に、「感覚的側面」と「思考的側面」は、＜自我＞と＜私＞は差異づけられたままコミュニケーションしているのである。したがって「思考の理論」においては感覚と思考とが差異づけられたままでコミュニケーションしていることになる。この点について、次に「固体化の場」という問題を介して「感覚の論理」の場合はどうなのかを検討することにしよう。

### 三 「個体化の場」とベーコンにおける絵画上の「三要素」

ドゥルーズは、個体は＜私＞という形相と＜自我＞という質料から成る

とみなしている(「差異」四一一)。確かに「理念」というまったく現実性を持たない形相が具現するためには質料としての<自我>が不可欠である。アンディヴィデュエーション「個体化の場」において、個体は<私>と<自我>のコミュニケーションによって絶えず再構成されているのである。したがって「個体化は可動的」であり、「個体は絶えず分割されて本性を変えてゆく」ことになる。(「差異」三八四)。ドゥルーズの「個体」という概念を明らかにしてくれるのがラカンの「鏡像段階説<sup>(5)</sup>」である。

ラカンによれば生後数か月間幼児は身体がバラバラに寸断されているという状態にあり、主体としての統一性、自己同一性を欠いていることになる。この状態をアルトー風に「器官なき身体<sup>(6)</sup>」ということもできる。しかしその時期を過ぎると「他者」の身体を自分自身の身体とみなすようになり、「他者」の身体を通じてある統一的な身体のイメージを獲得することになる。ここでいう「他者」とは一般的には「母」である。幼児は母の身体と自分の身体とを同一視するわけである。そしてこの時期幼児には、鏡に映っている自分の像をつかもうとする行動がしばしば観察されている。ラカンはここから二つの意味を読み取っている。一つは、幼児が鏡の中の像が像にすぎないということを理解できないでいるということである。もう一つは、自分の本当の身体を理解できない幼児にとって身体は「他者=母」の身体なのだが、鏡の中の像は母の像ではないので、幼児にとってそれは他人にすぎないということである。そしてこの時期を過ぎると、ようやく鏡の中の像が自分の像であると理解し、自分自身を一つの身体として統一的に理解し、<自我/私>を個体としてイメージできるようになるのである。こうして「個体=主体」が構造化されるわけである。

ラカンが問題にしているのは以上の諸段階がうまくクリアできずどこかで失敗してしまうと、何かを契機にして自己同一性を失ってしまい、「分裂症(統合失調症)」等の症状を示すようになるということである。要するに最初の段階である「バラバラな肢体」、「器官なき身体」に戻ってしま

うということである。ドゥルーズはここから次のような問題を提起することになる。「主体構造」なるものはイメージにすぎないという問題と、「バラバラな肢体」こそ本当の身体なのだという問題である。なぜなら身体は「絶えず分割されて本性を変えてゆく」ものだからである。つまり、「器官なき身体」という「個体化の場」において、絶えず<自我／私>によって何らかの個体が再構成されているわけである。そしてこのような運動の中心には「他者=母」が位置していることになる。ドゥルーズはこのような「他者構造」こそ真の「個体化の場」にはほかならないとみなしている（「差異」三八七—九）。ドゥルーズは「個体」と「個体化の場」というこの問題をさらにベーコン論として『感覚の論理』において絵画上の展開として扱っている。

つまりベーコン自身の絵画に対する考え方は『対談<sup>(8)</sup>』によって知ることができるが、ドゥルーズはこれを巧みに利用し、論を展開している。『対談』によれば、ベーコンは制作にあたって三つの要素を重視している。<フィギュール形象>と<コントゥール輪郭>と<ア プ ラ一色塗り>である。「個体」との関係でいえばさしあたり<形象>が問題となる。<形象>つまり Figure は一般に絵画作品の場合「人物」と訳される言葉であるが、ドゥルーズはこれを、頭文字を大文字にして用いることによって、そこに特別の意味を含ませている。<形象>は感覚的事実を表現しており、そして一枚のタブローのなかの「人物」も一枚のタブローそれ自身も<形象>とみなされている。またベーコンは三つのタブローから成る「三連画」をかなりの数制作しているが、ドゥルーズはこの「三連画」全体も<形象>とみなしている。それどころではない。ドゥルーズはベーコンの全作品を一つの<形象>とみなし、互いに分離しているすべてのタブローは「廣大無辺な空間—時間」のうちで「普遍的な光と色彩の最大限の統一」を成しているとみなしてもいるのである（F.B.56）。なぜ分離しているタブロー同士が<形象>を構成すべく結びつきうるのかといえ、<形象>を限定している<輪郭>にはいくつもの逃



走口が穿たれていて(呼んでいる口や肛門や注射器先端の穴等), そこから色彩が自由に入出入りしているからである。この自由な出入りによって、  
 <形象>同士が、タブロー同士がコミュニケーションしうることになる。丁度「他者」の周囲で<自我>と<私>とがたわむれつつそのつど個体を再構成するように、全作品の「中心」の周囲で<色彩>と<輪郭>とはたわむれつつそのつど<形象>を再構成しているのである。また色彩はほとんどの場合混色を避けるように用いられているが、全作品における色彩の総体は巨大な単色モノクロームを構成することになる。これをドゥルーズは<一色塗り>とみなし、「サハラ砂漠」と呼んでいる(F.B.101)。<一色塗り>は基本的には一枚のタブローの「地」としての単色なのだが、巨大な<一色塗り>は全作品の「地」とみなされ、「地」という「場」においてそのつどのさまざま<形象>が「図」として浮彫りにされることになる。そして「サハラ砂漠」と呼ばれているのは、丁度砂漠の一粒一粒の砂がそれぞれ互いに異なった表情を持っているにもかかわらず、それを全体として俯瞰してみると無表情な灰色にみえてしまうということと同じ事態が生じるゆえに、「全作品の色彩の総体」は「巨大な単色モノクローム」を構成するとみなされているからである。互いに差異を保持している色彩であっても、全体としてみれば単色となってしまうからである。この<一色塗り>の「地」の上で<形象>は再構成し続けているわけである——丁度砂漠に風が吹くたびに、次々と表情が変化してしまうように。

したがって<一色塗り>は「個体化の場」と同じ機能を果たし、<形象>は「個体」の機能を果していることになる。なぜなら、<形象>は<輪郭>という形相と<色彩>という質量から成り、絶えず分割されて本性を変えてゆくからである。したがって「個体の場」における<自我>と<私>と、<一色塗り>の場における<形象>と<輪郭>とは同一の論法で展開されていることになる。しかし「感覚」と「思考」とは、それらを分離して考察することは不可能だとしても、それでも<自我>と<私>、およ

び「色彩」と「輪郭」とは質的差異を示している。「思考の理論」と「感覚の論理」とが同じ論法で展開しているとすれば、「感覚の論理」においても諸々の要素は差異づけられたままでコミュニケーションしているはずである。この点について『感覚の論理』に基づいてより詳細に考察することにしてしよう。

#### 四 「感覚の論理」におけるコミュニケーション

##### a ドゥルーズによる絵画史の要約

ベーコンは「エジプト的な、僅かな奥行のレリーフ」タイプの、しかも「可動的な」作品を制作したいと述べているが (F.B.idid.)、ドゥルーズはベーコンの作品の中に「エジプト」から、ベーコンと同世代の画家達による「抽象」および「抽象表現主義」に至るまでの西洋絵画史が凝縮したかたちで取り入れられているとみなしている (F.B.79ff)。ドゥルーズは絵画史を次のように要約し、ベーコンがエジプトから出発してエジプトに回帰しているという絵画史上の運動を読み取っているのである。つまり、出発点である古代エジプトの様式に「平坦な面」(＜一色塗り＞)とそこに浅く彫られた「図」(＜形象＞)、さらに両者の接点としての＜輪郭＞という「三要素」を見出している。ドゥルーズはここに「視覚的」と「触覚的」という2つの機能の関係を認め、これを眼の「視触覚的 (haptique) 機能」(F.B.79)とみなしている。古代エジプトのこの様式は古代ギリシアに至って特に＜輪郭＞に変化が生じることになる。＜輪郭＞には三次元化された立方体や六面体等も含まれるようになるが、ギリシアのこの古典的な均衡はやがて二つに分離し、一方では純粋な視覚的・光学的空間(ビザンチン)へ、他方では荒々しい手仕事による純粋な触覚的機能(ゴチック)へと展開することになる。ビザンチンでは聖なるものの偶像的表現を否定したために(偶像破壊運動)、絵画や彫刻よりも教会堂の空間(ハギア・ソフィ

ア大聖堂)がこの時代の典型的な表現とみなされている。「東方様式」と呼ばれる円蓋や円天井によって囲われた教会堂の空間には、光と影とが織り成す視覚的な光学的統一がもたらされている。この系譜はやがて一七世紀ヨーロッパで展開されたバロック絵画に継承されて開花し、カラヴァッジョが創始した、光と影による強烈なコントラストの表現を生むことになるが、しかしレムブラントに至って統一的なフォルムは揺らぎはじめ、デフォルメの可能性を示すことになる(F.B.83)。つまり視覚的な光学的統一空間は崩壊し始めるのである。

他方ゴシックでは逆に視覚的に統一しえない生命感に溢れた、非有機的な力が表現されることになる。それは統一的な視点から常に逸脱するような筆触や線描を最大の特徴とする純粋な触覚的表現である。ドゥルーズはピザンチンからバロックに至る光学的表現の系譜を「変形のイデアリズム」と呼び、ゴシックの触覚的表現を「デフォルメのリアリズム」(ibid)と呼んでいる。ドゥルーズは「光と影」による変形の関係を一義的な「理論」の関係とみなし、前者の表現に思想的側面である「イデア(理念)リズム」を見出し、後者の触覚的表現を「事実ソノママ」である感覚的側面とみなし、「リアリズム(事実主義)」をそこに見出しているのである。この二つの系譜はともにキリスト教芸術であるが、偶像表現を許容する後者においては、特にイエスを主題とした「受肉」や「磔刑」が好んで描かれることになるが、肉体のデフォルメのための格好のモチーフとなっている。そして「眼」に基づくピザンチンの光学的な表現とバロックにおける「手」の触覚性とを色彩によって克服しようとしたのは印象主義の人達であったが、印象主義の色彩のたわむれに<輪郭>を与えたのがセザンヌである。さらに、セザンヌの空間は「視触覚的」な、エジプト的機能をも特徴としている。なぜなら彼の視点は、たしかに光学的統一性のために俯瞰することにもなるのだが、一つ一つの<色面>を「石灰岩」の層のように視触覚的に配置しているからである。要するに、セザンヌは「視覚的・光学的機能」

と「触覚的機能」とが差異づけられたままコミュニケートしている「中間の道」(F.B.73)を探究しているのであるが、ドゥルーズはこの「視触覚的機能」こそが新たなる「エジプト」への回帰であるとみなしている。回帰されているエジプトはもちろん最初のエジプトの単なる反復ではない。セザンヌにおいて新たなるエジプトが、差異としてのエジプトが反復されているとみなされているのである。

## b ベーコンによる絵画史の摂取

ベーコンは以上の諸様式を取り入れていることになる。ピザンチンからバロックに至る光学性は<形象>の「頭部」や「衣服のひだ」などの一部に認めることができるが、そのほとんどは「写真」の利用によるものである。ただしこの光学性はダイヤグラム（縦横無尽に交差するスピード感に溢れた無数の線分）によってその統一性を破壊されることになり、ここではダイヤグラムというゴチックの、あの生命感に溢れた非有機的な無数の線が摂取されていることになる。そしてセザンヌについては印象主義の色彩のたわむれに<輪郭>を与えたこととともに、たとえば混色せずにさまざまな補色関係で、<色彩タッチ>を配置していくという印象主義における実践上の規則も摂取されていることが付け加えられている (F.B.89)。そしてベーコンはこれらのさまざまな絵画史上の様式の層を、まるで「石灰岩」のように、集積された「感覚の事実」の凝固体として——セザンヌと同様——再構成しているとみなされているのである (F.B.29)。

さらにベーコンは彼と同世代の絵画様式の中でこれ以前には存在しなかった抽象的表現をも摂取しているとみなされている。第二次大戦前にはモンドリンとカンディンスキーによって創始された「抽象」の様式があり、戦後にはアメリカで発生した「抽象表現主義」、なかでも「アクション・ペインティング」の様式が存在する。ベーコンは「抽象」を「禁欲主義」(F.B.67)とみなしている。たとえばモンドリアンの場合は現実の風景や

静物において本質的ではない余分な形態は一切省略されているからである。しかし省略されているのは形態だけではない。ここでは自然の風景や静物が極端に抽象化されているので光と影の関係も抽象化され、本質的なものだけが表現されることになる。そしてここではレンブラントにおけるような揺らぎは失われ、光と影が一義的に二極に固定化されているのである。「眼」が先導しそれが「手に指令を下している」(F.B.69)とベーコンは捉えている。他方カンディンスキーは「感情」や「リズム」などを表現しているが、感情やリズムは、モンドリアンの場合とは異なり、もともと具象的形態をともなうことのない抽象的な対象である。しかし彼は造形的要素である「色彩や線」と「感情やリズム」との間の「二項対立」の関係をコード化している。例えば「垂直—白—活動性」に「水平—黒—不活動性」が対立させられているが、ドゥルーズはこのようにコード化された関係を<デジタル>と呼んでいる(F.B.74)。<デジタル>は同一的で一義的な関係を成立させている。したがってモンドリアンにしるカンディンスキーにしる、彼らの表現にはいずれにおいても一義的なも二極化と統一性とが存在することは明らかである。モンドリアンには眼の主体による二極化と統一性が、カンディンスキーには感情の主体によるそれが存在する。したがってこれらの主体(<私>/<自我>)による思考的側面としての「内的ヴィジョン」も両者に共通する特徴を成している。

他方「アクション・ペインティング」の場合、タブロー全体がダイアグラムで満たされている。そして素早い「手」の速度に「眼」は追いつけない。ポロックだけではない。ベーコンはルイスにも同質のゴチックの線を認めている。そしてこの線を近代に再生させた先駆者としてターナーがあげられている(F.B.68)。彼らに共通しているのは眼と手の関係が「抽象」の場合とは逆転しており、「内的ヴィジョン」は成立しなくなっている。ドゥルーズは「アクション・ペインティング」を触覚的なゴチックの系列で捉えられているのである。そしてドゥルーズはベーコンのめざしている

のが「第三の道」(F.B.72)であるとみなしている。長期間におよぶ美術史を二分している「光学的空間」と「触覚的機能」とを超える、またペーコンと同世代の「抽象」と「抽象表現主義」とを超える第三の道である。「越える」といっても両者を消去させてしまうわけではない。ペーコンの画面には必ず光学的な形態があり、それを触覚的な機能が破壊しているのである。その結果が「感覚の事実ソノママ」としての〈形象〉にほかならない。抽象と抽象表現主義、思考的側面と感覚的側面とは差異を保ったまま同一画面上でコミュニケーションしているとみなされているのである。そしてこのような技法は「アナログ」と呼ばれている。ドゥルーズはセザンヌが「中間の道」を探究したように、ペーコンはセザンヌを継承して「第三の道」を求めているととらえられているのである。ドゥルーズはペーコンの作品のなかに壮大な歴史的運動を読み取り、エジプトから新たなエジプトに至るこのような循環構造それ自体をもまた、一つの〈形象〉とみなしている。壮大な歴史的空間—時間の内在野で、一つの構造が始まりやがて円環を閉じることになる。しかしそれで終るわけではもちろんない。この構造は差異をともなつて新たな構造として反復することになる。先に「思考の理論」の場合に「アイデアの想起」において触れたのと同様に、「古い過去」が「未来」とみなされているのはこのためである。そして新たに始まった構造はそれ以前の構造とは絶対的な差異を持つわけであるが、こうした循環は永遠に続くとみなされている。ニーチェ風に「永遠回帰」とも称されている。そのつどの構造が差異を持って構成されるのは、円環の「中心」が脱—中心化し、少しずつズレていくからにほかない。

さて、〈自我〉と〈私〉の問題は「思考の理論」を構成する。したがって「思考の理論」においては「感覚的側面(〈自我〉)」と「思考的側面(〈私〉)」とが含まれており、両者は先に述べたように差異づけられたままコミュニケーションしていた。これに対しペーコンにおける「絵画の三要素」の問題は「感覚の論理」を構成している。そして、「感覚の論理」におい

でも「思考的側面(「変形のイデアリズム」, および「抽象=禁欲主義」)と「感覚的側面(「アクション・ペインティング=ダイアグラム」)」とが含まれており, ここでも両者は差異づけられたままでコミュニケーションしていることが明らかとなった。「感覚」と「思考」とは絶対的差異を示しているのだが, それにもかかわらず「思考の理論」と「感覚の論理」とは同一の論法で構成されていることになる。ドゥルーズが「思考にかんする理論」を「いわば絵画である」とみなしているのはこのためである。最後に, ドゥルーズはこのような同一の論法によって一体何を主張したかったのかを考えてみる必要があるだろう。

反復と差異の運動が何を意味しているのかを最も明確に提起しているのは『アンチ・オイディプス<sup>(9)</sup>』であろう。そこでは「原始土地機械」から人類最後の経済体制とみなされている現在の高度な「資本主義機械」に至る歴史的な運動が描かれている。この展開が示しているのは我々がまさに再び新たな「原始土地機械」へと向っており, 新たな構造が開始し始めているということである。「論理」と「理論」によって示そうとしているのはこのような, 現在の我々が置かれている状況である。差異と反復こそが我々を現実には動かしている真の運動であり, 「イデオロギー」なるものは単なるステロタイプのイメージにすぎず, そこには我々を動かす真の力など存在しないということである。ソ連や東独の崩壊がこのことを如実に示している。

反復するものは差異を構成する。そして「感覚」と「思考」という二つの能力は絶対的な差異として, 互いに譲歩することなく「自分の限界に敢然と立ち向かって」コミュニケーションしているのである(「差異」二二一)。つまり自分の能力を最大限に発揮して, 「もっぱらその能力だけにかかわりその能力を世界に生み出すものを捉える」ことができるような, その能力の「超越的使用」によってコミュニケーションすることだけが問題なのである(「差異」二二三)。言いかえれば「感覚サレルベキモノ」はもっぱ

ら「感性」だけにかかわり感性を生じさせる。同様に「思考サレルベキモノ」は「思考」のみにかかわり思考を生じさせる<sup>(10)</sup>。そしてそれぞれの能力のこのような、自分の限界においてコミュニケーションがなされる場合にのみ感覚は思考に、思考は感覚に最大限の力を振うことになり、それによって相互の能力を最大限に引き出し合うことを可能とするのである。真の思考は、ステロタイプのイマージュすなわち「イデオロギー」とは無縁となる。このとき思考において差異あるものたちは自由に飛び交い、感覚におけるダイアグラムという無数の抽象的な線の軌跡を生み出すことになる。それが「絵画」とみなされているのである。

## 結び

「個体化の場」あるいは<一色塗り>という「器官なき身体」の内在野を完全に理解することはとても困難である。というのもそれは哲学的にさまざまなかたちで解釈されるからである。その一つとして、ドゥルーズはこの「生成の場」を超越論的内在野と関係づけている。彼はある面でカントを援用しているからである。つまり、もしカントが認識諸能力の「超越論的使用」を突き抜けてその「超越的使用」へと到達していたなら、カントは真の「超越論的経験論」に至ったであろうと、もちろん批判的にではあるが、しかしカントを肯定的に援用する姿勢を示しているからである（「差異」二二三）。しかもこのような見解は初期の著作である『カントの批判哲学<sup>(11)</sup>』においてもすでに現れている。ドゥルーズはこの著作において「三批判書」を整然と解説した後に、最後の数頁で実に慎重に、カントには「自然の奸計」というかたちでの宇宙論的規模の超越的内在野の思想が潜在していると暗に示唆しているのである<sup>(12)</sup>。この点を考慮すれば、ドゥルーズには宇宙の創生と展開という、さらに広大な思想が存在するとみなすことができる。



(拙論は『哲学』No46(日本哲学会編, 1995年10月)に掲載したものを大幅に加筆・修正したものである。)

注

- (1) 財津理訳, 河出書房新社, 四〇一頁。以下「差異」と略記し, 頁数を付す。なお必要により邦訳と異なる訳も生じた。
- (2) *Francis bacon-Logique de la sensation I, éd. Différence, 1981.*  
以下『感覚の論理』と表記するか, または「F.B.」と略記し, 頁数を付す。
- (3) Artaud, Antonin (1896-1948)。フランスの詩人で劇作家。一時シュル・レアリズム運動の中心メンバーであったが, その左傾化に反対して離反。その後劇団を主宰し, 多くの戯曲を発表するが狂気のうちに没した。その分裂症(統合失調症)的な作品が現代演劇に与えた影響は大きい。
- (4) アンリ・ベルクソン『物質的記憶』(田島節夫訳, 白水社)第三章参照。
- (5) ジャック・ラカン『エクリ』I巻(宮本, 竹内, 高橋, 佐々木訳, 弘文堂)およびIII巻(佐々木, 海老原, 芦原訳)参照。
- (6) 「一九四八年の断片」(in<sup>05</sup>5-6, 1948.)等参照。
- (7) Bacon, Francis (1909-1992)。アイルランド生まれで第二次大戦後, 抽象絵画大流行のなかで具象絵画の可能性を示し注目される。なおベーコン自身は同名の哲人ベーコンの傍系にあたりと自称している。
- (8) Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, éd. SKIRA (なお重複を避けるためにここからの引用は「F.B.」の頁数を示すにとどめる)
- (9) 市倉宏祐訳, 河出書房新社。
- (10) 本来であれば「記憶」と「記憶サレルベキモノ」(「差異」二二〇), あるいは「想像」と「想像サレルベキモノ」(「差異」二二四)などについても言及すべきであるが, ここでは「感覚」と「思考」に限定した。なお「記憶」と「想像」も含めた問題については『ジル・ドゥルーズの試み』(共著, 北樹出版)のうち拙文「第三章」を参照されたい。
- (11) 中島盛夫訳, 法政大学出版局。
- (12) 同上一一六頁「歴史もしくは実現」以下参照。