

ジャック・ランシエールの美学 ——芸術における「中断」⁽¹⁾

鈴木 亘

はじめに

現代フランスの哲学者ジャック・ランシエール (Jacques Rancière, 1940-) が近年積極的に取り組む芸術分野での著述の傾向は、大きく二分される。第一に、プラトン、アリストテレスからグリーンバーグ、リオタールに至る西洋美学史の再検討、第二に、映画・文学等多ジャンルに跨る現代の芸術シーンの分析である。本論文は彼が美学史を読み直す上で登場する「中断 *suspens*」の概念が、彼が現代の芸術を論じるにあたりいかなる仕方で肯定的に取り上げられているのかを、写真芸術の事例を取り上げて明らかにする。まず第1節ではランシエールがシラー (Friedrich von Schiller, 1759-1805) に言及する上で登場する「中断」概念の位置を確かめる。第2節ではランシエールのロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) 批判を検討する。第3節では前節の成果を踏まえ、写真芸術における「中断」の具体的な内実を見出す⁽²⁾。

1. ランシエールの美学史記述における中断の位置

まず議論の前提となるランシエールの美学史記述のあらましを、2000年刊行の著作『感性的なもののパルタージュ』(*Le partage du sensible*)での論述から確認し、「中断」の観念の位置を見定めておこう。ランシエールは美学史ないし芸術史を、現在芸術と呼ばれているものの身分をその時々で規定してきた「同定の体制 *régimes d'identification*」(PS 27)の変遷として語る。アリストテレス『詩学』以来の同定の

体制は「表象的体制 régime représentatif」(PS 31)と名付けられる⁽³⁾。ここにおいて、芸術は「真実らしさ vraisemblance」(PS 30)の原則、主題の品位に従う作品のヒエラルキー、物語を語る言語芸術の範例性といった「規範性の諸形式 formes de normativité」(PS 29)によって規定されていた。それにランシエールが対置させるのが「美学的体制 régime esthétique」である(PS 32)。表象的体制では諸規範にもとづいて芸術が判定されていたのに対し、ここでは各々の作品が有するある特殊な「感性的存在様態 un mode d'être sensible」(PS 31)の如何によって、芸術が同定される。この体制において芸術は、表象的体制にみられたあらゆる規則やヒエラルキーから切り離され、個別の「絶対的特異性 absolue singularité」(PS 33)が芸術であることの根拠とされるのだ。

だがこのとき、芸術はあるアンビバレントな境遇におかれることになる。芸術を続けていた規範の不在によって、芸術の「自律性 l'autonomie」(ibid.)が肯定されると同時に、芸術を他の領域から区別するための実用的な指標が消失する。そしてその帰結としてランシエールが挙げるのが、シラーの言説に代表される、芸術の諸形式と生の自己形成との同一性である。すなわち芸術の領域が、人間の生一般の領域へと解消されるのである。我々が主題とする「中断 suspens」は、この文脈で登場するものである。ランシエールは次のように言う。

シラーの美的状態 (*L'état esthétique*) は、この体制の最初の——そしてある意味では乗り越えることのできない——マニフェストであり、相反するもののこの根源的同一性をよく示している。美的状態とは純粋な中断であり、形式がそれ自体として感じられる契機である。かつそれは、ある特定の人間性の形成の契機なのだ。(ibid.)

シラーのものと論考を引きつつ敷衍しよう。ランシエールが美学的体制の始まりを告げる「マニフェスト」として言及しているのは、シラーの『美的教育書簡』(*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795)における議論である。この論考でシラーは、人間のふたつの根本的な衝動として、受動的な感性に由来する「素材衝動 Stofftrieb」

と、能動的な理性に由来する「形式衝動 Formtrieb」の対概念を提出する。彼によれば、これらのうち一方が他方を抑制するとき、すなわち一方の「強制 Zwang」のうちにあるとき、人間は自由の欠如した不完全な状態にある。逆に、両者が心において等しく働いているとき、すなわち「感性と理性とが同時に活動している」とき、人間は「自由な気分 freie Stimmung」におかれる。これが、シラーが「美的状態 der ästhetische Zustand」と呼ぶものである (SW 633f)。

この美的状態をもたらすのは、芸術のいかなる性格であるか。シラーによれば、「真に美しい芸術作品においては、内容は何もせず、形式が全てでなければならぬ」(SW 639)。なぜなら、内容は情感に訴えたり、教訓を与えたりすることで精神を制限するものであり、「ただ形式だけが真の美的自由 (ästhetische Freiheit) を期待できる」(ibid.)からである。シラーのこうした芸術観は、彼が『美的教育書簡』の第十五書簡で取り上げる「ルドヴィシのユーノー像」への賛辞に典型的に現れている。シラーが言うには、この彫像が表現するのは、あらゆる強制から自由な「無為 Müßiggang」なありかた、自分自身のうちに閉じている「自足性 Selbstgenügsamkeit」である (SW 618)。ランシエールは別の著作 (*Malaise dans l'esthétique*) において、この彫像の自由が有するものを、仮象と現実、能動性と受動性、理性と感性といった我々の「平常のつながりを中断する (suspendre)」(ME 45) 能力であると言う。

以上のように、ランシエールがここで述べる中断とは、あらゆる関わりから切り離された彫像の無為な自足性であり、それが引き起こす諸々の二分法の中断である。注意すべきはこの議論において、中断とは芸術作品に表現される様態——ここでは形式がそれ自体として感じられる契機、すなわち無為なあり方と呼ばれる——であると同時に、それを観る者にもたらされる作用でもあるという点である。シラーが人間の美的な涵養と、それによる自由の獲得の契機として美的状態を位置づけているのと同様に、ランシエールもまた芸術による中断の作用に現実の社会的支配関係を攪乱する役割を与え、その効果を「政治」と独自に規定する。こうしてみると、芸術における中断について、①芸術の内包する中断、②人間の心的能力にもたらされる中断、③現実の社会的効果としての中断という三項関係が見いだされるだろう⁽⁴⁾。だが本論文で扱われるのは、専ら①の部分にとどまる。以下で検討されるのは、シラーの著作に見

出された中断の契機が、美学的体制の芸術を論じるランシエールの議論においていかなる地位を与えられているのか、という点である。

2. 『イメージの運命』における中断

2003年に発表の著作『イメージの運命』(*Le destin des images*)の第1章において、ランシエールは映画、文学、絵画など様々な芸術における「イメージ」の現代的な地位についての議論を展開する。その中でも本論文では写真芸術におけるイメージを取り上げる。前節で抽出した「中断」をめぐる議論が関わるのは、写真のイメージだからである。

ランシエールは芸術一般におけるイメージ観念から説き起こす。芸術についての確固たる諸原則が有効だった表象的体制において、ある観念や感情といった内容と、それを表現するイメージとは「照応 *correspondance*」(DI 21)の関係にあった。つまり、それぞれの表現されるものに依じて、それに適切なイメージを割り当てる約束事が存在していたのである。対して美学的体制では、そのような表現形式と内容との安定的な関係は消失する。するとどうなるか。ランシエールは次のように述べる。

新たな体制、19世紀に構成される諸芸術の美学的体制においては、イメージはもはや、ある思考や感情がコード化された表現ではない。イメージはもはや分身あるいは翻訳なのではなく、事物それ自体が語ったり沈黙したりする仕方なのである。(DI 21)

美学的体制において、イメージは何らかの思考・感情を一定のコードに従って伝えるような、表現されるものの「翻訳」ではない。そうではなくて、ここにおいてイメージは「事物それ自体」が直接的に自己を表現する仕方であるとされる。一定のコードを介してではなく事物が直に表現するというこうした美学的体制におけるイメージの様態を、ランシエールはふたつの意味で理解する。第一にそれは、各々の事

物に刻印されたそれ固有のメッセージであり、解読を要求する、いわば「象形文字 hiéroglyphe」(DI 23) としてのイメージ⁽⁵⁾ である。第二の意味においては逆に、何らの記号性もそこに見出すことのできない「剥き出しの現前 présence nue」(DI 22) としてのイメージである。そして写真芸術もまた、美学的体制におけるイメージのこうしたふたつのあり方を引き受けているという。引用しよう。

写真は、それ固有の技術的資源をこの二重の詩学に奉仕させることで、匿名の人々の顔に二度語らせることで芸術となった。すなわち、彼らの表情、衣服、生活環境に直接刻まれた条件の無言の証人としてと、私たちが決して知ることのない秘密、彼らを私たちに引き渡すまさにそのイメージによって隠される秘密の担い手として語らせることによってである。(DI 23)

19世紀に新技術として登場した写真が類としての芸術に組み入れられるようになったのも、写真がイメージのふたつの様態たる「二重の詩学」を有するからだという。後の考察のために重要な点を二点指摘しよう。第一に、ここで写真の対象とされているのが「匿名の人々」であることである。美学的体制においては、描くべき主題の規範が存在していた表象的体制と異なり、あらゆる無名の人々、取るに足らない事物が芸術の素材になるのである。第二に、挙げられたイメージの二重性のうち、後者の「剥き出しの現前」としてのあり方が「中絶的なイメージ image suspensive」(DI 24) と(この論考において一度だけだが) 形容される点である。したがって本論文の注目は後者のあり方に寄せられるが、では、具体的にイメージのいかなる点が「中絶的」と称されるのか。この検討のために、同論考でランシエールが批判的に取り上げるロラン・バルトの写真観に目を移そう。

ランシエールが言及するのは、バルトによる写真論の古典『明るい部屋』(*La chambre claire*, 1980) における議論である。バルトはこの著作で「ストゥディウム studium」と「プンクトゥム punctum」というよく知られた対概念を作り出す。前者は彼によれば、写真イメージにおける一般的な関心を惹き起こす要素である。ストゥディウムは写真の情報伝達の側面であり、我々はそれを教養や文化に基づいて規定さ

れた仕方で受け取るだけである (Œuvres 810)。他方でプンクトゥムとは、そうしたストゥディウムの約束事を無化し、写真の媒体性を打ち消し、撮影者の意図が関わることなく直接的に鑑賞者に突き刺さる要素である (Œuvres 822-827)。このように無媒介的に与えられる被写体の現実性を、バルトは「それはかつてあった *ça-a-été*」と言い表す (Œuvres 850-852)。

乱暴に要約したが、こうしたバルトの発案をランシエールはどう理解するのか。彼は次のように述べる。

バルトは、芸術の操作と意味作用の戯れという分散的な多様性に抗って、イメージの無媒介的な他性、いわば、厳密な意味で、一者 (l'Un) の他性を引き立てようとしている。彼は、写真的イメージのインデックス的な性質と、写真的イメージがそれによって私達に影響を及ぼす (affecter) ところの感性的な様態のあいだに、直接的な関係を打ち立てようとしているのだ。その感性的な様態とは、無媒介的でパトス的な効果であるプンクトゥムであり、彼はそれをストゥディウム、つまり写真が伝達する情報であり写真が受け入れる意味作用であるストゥディウムに対置させている。ストゥディウムは写真を解読し説明すべき素材にする。プンクトゥムはといえば、それはかつてあった (*ça-a-été*) の情動的な (affective) 力で私達を無媒介的に打つ。(DI 18)

まず後半部に目を向けよう。ランシエールは自らの立案とバルトの発想を明快に対応させていると言える。すなわち、バルトにおけるストゥディウムは「解読」すべき「意味作用」であり、プンクトゥムは「無媒介的」で「情動的」な、剥き出しの現前であるとされる。してみると、ランシエールの枠組みで言えば、先述の二重の詩学のうち、バルトは前者すなわち解読を要求する意味作用をストゥディウムとして退ける一方、プンクトゥムの無媒介的な情動の力を高く評価している、とまとめられる。

したがってここにおいて、イメージの中断的な様態とはプンクトゥムとしてのあり方であると言える。とはいえランシエールは、プンクトゥムの理論を全面的に受け入れるわけではない。問題点は引用の前半に関わるものである。ランシエールいわく、

バルトは写真のもたらす情動の作用を「それはかつてあった」という被写体の現実性に直結させ、写真における「芸術の操作」を拒否しようとしている。つまりバルトは、「純粹な写真をあらゆる芸術から免れたままにするために、私たちが現代の何らかの事物を芸術として感じられるようにする諸特徴を消去している」(DI 23) ののである。

以上から、本節でのランシエールの議論を次のようにまとめられる：写真における剥き出しの現前が、写真芸術の中断的な様態である。バルトはそれをプンクトゥムに結びつけている。だがバルトによるその結びつけは、写真の芸術性を無化する、と。ではこの帰結を批判するランシエールは、どのように写真を芸術として肯定しようとするのか。そこでの中断というあり方の内実は、具体的にいかなるものなのか。

3. 『解放された観客』における中断的なイメージと写真の芸術性

それを見出すために取り上げるのは、2008年刊行の著作『解放された観客』(*Le spectateur émancipé*) 第5章の「物思いに耽るイメージ L'image pensive」である。まずランシエールは、イメージは思考の対象であって自らは思考しないという通念に従えばこの章タイトルは撞着語法である、という旨を断ったうえで、次のように続ける。

物思いに耽るイメージは、すると思考されていない思考を内に秘めたイメージである。つまり、そのイメージを生み出した者の意図に帰せられない思考、ある規定された対象にそのイメージを結び付けずに見る者に効果を与える思考を秘めたイメージである。ならば物思いに耽るあり方とは、能動的であることと受動的であることの間未規定な状態 (*état indéterminé*) を意味することになるだろう。(SE 115)

この物思いに耽るあり方は、引用によれば撮影者の意図からも、被写体の存在からも切り離された状態で、観る者に「効果」を及ぼすとされる。能動性と受動性の間にある「未規定な状態」が、ここでは人間の内的能力の状態ではなく、あくまで芸術の表

現の状態である点に注意が要るが、その未規定性であるところの「物思いに耽る」性格は、これまでで取り出されたイメージの中断的なあり方を指すと言える。「物思いに耽るイメージは活動〔能動性〕の中断 (suspension d'activité) のイメージである」(SE 128) のだ⁽⁶⁾。したがってこの論考において中断の内実を確かめるには、この「物思いに耽るあり方」を吟味すればよい。

「物思いに耽るあり方」としての中断は、写真においてどのようなかたちをとって現れるのか。その理解のために、ランシエールがここで言及する現代オランダの写真家リネケ・ダイクストラ (Rineke Dijkstra, 1959-) の作品を取り上げよう。それは旧共産圏を中心に無名の若者たちを収めた連作ポートレートであり、被写体の彼らは年齢、社会的地位、生活様式において「過渡期にある身分 *identités en transition*」(SE 123) を持つ者たちである。ランシエールはその連作のうちからポーランドのある女性の写真⁽⁷⁾ を選び出し、そこにストゥディウムともプンクトゥムとも異なる「どちらでもない *ni l'une ni l'autre*」ものを読み取ろうとする。彼はそれを「脱固有化された類似 *ressemblance désappropriée*」(SE 124) と称するが、これはどういうものなのか。彼は次のように説明する。

この類似は、イメージと突き合わせることのできるような、いかなる現実の存在にわれわれを差し向けることもない。だが、それはバルトの語るような唯一無二の存在の現前でもない。それはどうでもいい存在 (*l'être quelconque*) の現前、その身分〔同一性 *identité*〕が取るに足らない、顔を差し出すことで考えていることを隠す存在の現前なのだ。(ibid.)

それは、コード化された平凡なストゥディウムではもちろんない。だがかといって、プンクトゥム的な「唯一無二の存在」の現前でもない。そうではなくて、この写真から読み取られる脱固有化された類似とは、何を表現しようとしているのか、何を考えているかを読み取ることができない、無名で匿名的な「どうでもいい存在」の現前である。我々はここに、かつてシラーがユーノー像に見出した、あらゆる強制から自由な「無為」なあり方の反響を見出すことができるだろう。ランシエールにとっての写

真における中断とは、このように特定の対象を指向することのなく、いかなる規定も逃れるような、「どうでもいい存在」の匿名的で無為な現前にあるのだ。

おわりに

以上から、ランシエールが写真芸術のいかなるあり方に「中断」を見出しているのかが明らかになった。それは、プントゥム的な対象の特異性によってではなく、むしろ匿名性、どうでもよさによってもたらされる、物思いに耽るあり方としての中断である。本論文はこうして見出された中断がいかなる効果——第三節の冒頭の引用で触れられたところの——をもたらすのか、という点には踏み込むことができなかった。言い換えれば、バルトの論を芸術の無化として批判するランシエールが芸術を擁護するのは、芸術にどのような意義を認めているからなのか、という問題が残されたままである。今後の課題としてそれを検討することで、そうした効果を写真以外の芸術はどのように発揮するのか、また、この作用によって我々はどのような影響を被るのか、いわばランシエール流の「美的教育」はいかなるものか、といった問いに答えるための道も開かれるだろう。

註

- (1) 引用における強調は全て原文。なお翻訳に際し、既訳のあるものは参照しつつ適宜訳語を変更した。また引用した著作の略号については文献表を参照。
- (2) 写真について語るランシエールを取り上げた先行研究は稀である。管見の限りでは、入門書として書かれた Jean-Philippe Deranty (ed.), 2010, *Jacques Rancière: Key Concepts*, Acumen の 11 章 Toni Ross, “Image, montage”, pp. 151-168. にバルトへの言及が取り上げられている。
- (3) 表象的体制以前に、プラトンのミメーシス批判に象徴的な「倫理的体制」が存在するが、ここでは割愛する。
- (4) ランシエールのシラー読解における芸術の政治的効果について論じ、その枠組を現代の政治的芸術の言説や実践に引き合わせた論考として、田中均、2011、「芸術における『解放』とは何か——ジャック・ランシエールの美学理論における芸術と政治」、『批評理論と社会理論 1：アイ

ステーション』、仲正昌樹編、御茶の水書房、pp. 15-40. がある。

(5) この表現は、世界を象形文字として見るというノヴァーリスの発想をほのめかしていると思われる。この発想については小田部胤久、『芸術の条件』、東京大学出版会、2006、p. 110. を参照。ランシエールが美学的体制を論じる上でのノヴァーリスへの言及は、例えば *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001. 『美学的無意識』、堀潤之訳、『みすず』、みすず書房、2004年5月号、pp. 14-45. にある程度の紙幅を取ってなされる。

(6) この文脈において、ふたたびバルト批判がなされる。「彼はプンクトゥムが持つ物思いに耽る力を、ストゥディウムによって表現される情報提供の側面に対立させている」(SE 118) と述べられるように、単なる意味作用に回収されないイメージの「特異性」を肯定しようとしたところまでは、バルトは評価に値する。だが前節の議論と同様に、この特異性を対象そのものの力のみ還元することによって、プンクトゥムの理論は結局、写真の芸術性を取り逃してしまうとされる。

(7) Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992*.

引用文献

Rancière, Jacques.

[DI]: *Le destin des images, La fabrique*, 2003. 『イメージの運命』、堀潤之訳、平凡社、2010.

[ME]: *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

[PS]: *Le partage du sensible, La fabrique*, 2000. 『感性的なもののパルタージュ』、梶田裕訳、法政大学出版局、2009.

[SE]: *Le spectateur émancipé, La fabrique*, 2008. 『解放された観客』、梶田裕訳、法政大学出版局、2013.

Barthes, Roland [Œuvres]: *Œuvres complètes V*, Seuil, 2002. 『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985.

Schiller, Friedrich [SW]: *Sämtliche Werke V*, Carl Hanser Verlag, 1980, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Texte original et version française par Robert Leroux, Aubier, 1992. 『美学芸術学論集』、石原達二訳、富山房、1977.