

共創＝表現耕法の意味論：「わたし」の内在と解体

郡司 ペギオ幸夫^{1*}

1 早稲田大学 基幹理工学部 表現工学科

Semiotics of “Co-creation = Cultivation of Expression”: Deconstruction and Endo-Existence of Myself

Yukio Pegio Gunji^{1*}

1 Department of Intermedia Art and Science, School of Fundamental Science and Engineering, Waseda University

* Corresponding Author: yukio@waseda.jp

概要

共創概念を、外部を召喚するメソッド、知覚できないが存在を感じる外部、への窓＝装置＝儀式＝「表現」として解読する。このとき、表現を実践する「わたし」は、決して透明化し解消できるものではない。ここに「わたし」は表現に内在し、同時に、対象として措定できないが故に解体される。このとき初めて理論と実践の未分化な「耕法」が意味をもち、共創＝表現耕法の意味論が立ち上がる。

キーワード

表現, 藝術係数, 措定, 他者の召喚, わたし

Abstract

Concept of co-creation is here expressed as the method to summon the outside or the window = device = ceremony = “expression” toward the outside which cannot be perceived but can be felt. “Myself” can be neither vanished nor invalidated, which reveals expression. In this sense, myself intrinsically exists in expression, and is simultaneously deconstructed since it cannot be presumed. Semiotics of co-creation = cultivation of expression never appears till one can comprehend summoning the outside.

Keywords

Expression, Art coefficient, Presumption, Summoning others, Myself

1 はじめに

共創をここでは、表現耕法という、聞きなれない言葉で定義します。15年ほど前、或る出版社から単行本の書き下ろしを依頼され、そのとき思いついた本のタイトルが「表現耕法」でした。残念ながら出版は立ち消えとなりましたが、その後、西洋子氏、三輪敬之氏との共同研究計画の中でこの概念を思い出し、議論したことがありました。ここではその意味をより明確にし、共創を定義するために使います。

「共創」とは外部・他者と共に創ることですから、自らの内と外の区別を無効にする「表現」、具体的に何かを展開することとそれ以前の土台づくり（耕す）の未分化な方法＝「耕法」こそ本質的な概念となるのです。

いくつかの説明が必要でしょう。第一に、表現という概念です。通常、表現というと、自分の内側にあるも

のを外に向けて展開する行為と考えられ、自分の外側にあるものと触れ合いながらする行為は、表現の対極だと思われがちです。そうではありません。表現とは、あらかじめ想定できない他者＝外部と、つきあい続けることなのです[郡司, 2019]。このことは共創の原点を成す西の手合わせ表現などを通して、西、三輪[2010]によって明確にされています。そこでは他者の振る舞いの想定される外側と触れ合うことで自分の外側に踏み出した新たな表現が展開されるのです。

外側・外部は「わたし」の想定する認識様式の外部です。何かを議論しようと知人に酒を持っていったところ、酒を飲み始め、逆に酒の席で議論するなど言われてしまう。こういうのがわたしの外部です。ピンとこないでしょうか。しかし酒を持って行ったわたしは、まさにわたしとあなたの共創の場を開こうと、議論が円

滑に進む場所作りのために酒を持参したのです。知人が酒好きであることはよく承知しており、まさに彼を慮って、わたしではない他人としての彼に同化するつもりで、「わたし～彼」なる場を開こうと酒を持って行った。にもかかわらず彼は、わたしの想定していたわたしと彼の共創の場を否定してきたのです。だからこそ、「酒の席で議論するな」と一喝する彼の態度は、わたしに対する徹底した外部なのです。わたしのよく知っている生活の場で、よく知っているはずの友人にあって、外部は現れるのです。

そして外に向き合うのは常にこの「わたし」です。つまり外部への行為主体は常にわたしなのです。外部を「外部」と言葉にすることで、「外部」を自分の世界観の構成要素に過ぎないものとしてしまい、外部を見渡した超越者ようになったつもりでも何も役に立たない。言葉だけの「外部」は、リアリティのない記号にすぎない。そのような場合、良かれと酒を持ってきたあなたは、「酒飲むとき議論するな」と言われたあなたは、ただただ驚くか怒るか、となるでしょう。

こう考えると、一般に、質的に変化し続ける外部に対処することは、ただ運動（もしくはコミュニケーション）するだけの、不完全で、確定的な形を成さない、表現以前のもののような気がします。そうではない。それを説明するものこそ、第二の、耕法という概念です。耕法は、実践と理論の区別を無効にしなが、その都度具体的結果＝個物（しかしあらかじめ想定できない）をもたらす装置＝儀式として、提案されるものです。ここでは対象である装置と行為である儀式は、Varela[1979]が唱えたように、本質的に区別されません。

例えば理論とは「足し算」の規則であり、実践はそれを具体的なものへ適用することです。足し算の規則を小学校で教わり、大人になればこれを適用して日々足し算を実践する。通常そう考えるでしょう。しかし厳密に考えるなら、足し算を規則として獲得することなどできない。足し算を具体例で教えられ、「あとは同様にやるのです」と言われても、何が同様なのか指し示すことなどできない。その意味で私たちは、具体的実践の局面で実は絶えず何が同様なか自ら決めているのです。つまり足し算の実践は足し算の規則をその都度作り出すことに他ならない。厳密に考えるなら、逆説的ですが、実践とは常に理論なのです[Kripke, 1982]。

だから理論と実践が本質的に区別できないという様相は、どんなものにも至る所で現れるはずのもので、耕法はそれを前景化する概念だと思っていいでしょう。理論にとってその外部である実践が前景化し、理論と混同される。さらに実践の外部さえ前景化し、実践の

あり方の想定を変える。耕法として実装される共創は、外部へと開き続けるのです。

共創という概念は、しかし、言葉を変えて歴史的に何度も提唱されながら、その都度、「あるべき世界像」という理論に回収されてきました。共創が可能な場を設定する限り、世界は開放性を失い、その限りで場における理想を指定することが可能となるからです。現在もまた、外部＝他者を理論化し、こころや意識の理論・哲学を全面化し、「あるべき世界像」を作ろうという研究者が増えています。まさにそのような素朴な世界像に回収しない世界との付き合い方が、ここで唱えられることとなります。

2 表現

第一に、表現とは何かについて説明します。たとえば、飼っている猫の可愛らしさを表現しようと思いたったとします。ここでいう可愛らしさは、主観的なもので、猫を飼っている「わたし」という個人のものだと思えます。ならばその可愛らしさとは、わたしの内部にある、わたしの感覚でしょうか。そうではない。それは飽くまで、わたしとは独立に存在する猫の属性です。ならばわたしの外部にあるものでしょうか。そうとも言えない。独立に存在する猫というものが、すでにわたしの思う猫、或る種概念でしかないからです。

わたしの思う猫から出発しても、そこでは想定できなかった思わぬ仕草に、可愛らしさを感じるのですから、わたしの想定の内側と、想定の外側の両者が干渉する。全体性なき総体として、猫の可愛らしさがあり、猫の表現がある。しかし本当の外部＝猫それ自体は、そのさらに外側にあるのです[メイヤスー, 2016; ガブリエル, 2018; 郡司, 2018]。ただしメイヤスーやガブリエルの新実在論は、外部の実在を示唆するだけで、外部との付き合い方を示すものではないのです。

芸術作品の作家である Duchamp[1957]は、わたしの内側にある表現の意図と、外部にもたらされる実現のギャップこそを芸術係数と呼び、両者がぴったり一致することこそ完成された作品だと思う当時の人々を驚かしました。彼が小便器を泉という名前で展覧会に出品した作品は、まさに泉＝意図、小便器＝実現、の間のギャップそれ自体でした[郡司, 2018; 中村・郡司, 2018; Nakamura & Gunji, 2018]。そしてこのギャップに召喚される鑑賞者もまた、作家（意図）と鑑賞者（実現）の間のギャップにおいて、「作品」を創り上げるわけです。ギャップに召喚され、ダイナミックにそれを埋めようとする無際限な運動こそが作品であり表現だということです。それは表現の外部を召喚し、表現の外部にある

真の实在を浮かび上がらせるのです。もちろんそれは、わたしにおける顕在化であり、わたしにおける表現に他ならないのです。

表現を、実践と区別できないところにまで展開し、共創の中心概念に据えるには、隠れている大きな問題をあぶり出し、解消してやる必要があります。表現を、内と外のギャップに召喚される外部、内と外の干渉が織りなす運動、というように、言葉では言えてしましますが、言葉で言った途端、外部の全体、運動の全体という一個のものが指し示されてしまう。言葉は、無際限なものさえ言及する、開かれた記号として使われながら、逆にその作用によって、外部さえ封緘して閉じさせてしまうわけです。実は、この問題こそ、自明で十分注意を払いさえすれば済む問題に見えながら、根深い問題だと思われまます。

ところでDuchamp[1957]の議論は、作家がいかに自らの制作意図に言及し、明示的にそれを作品に封緘しようとしても、所詮作品は常に、その都度現れる鑑賞者によって評価され、作家の意図とは異なる「作品化」が各々の鑑賞者において立ち現れる、と述べるに留まり、作家と鑑賞者の独立性を唱えるに留まるように受け止められることが多々あります。しかし、作家における作品とは、意図と実現のギャップを、外部からの何かを召喚するよう精確に設計され、制作された装置なのであり、鑑賞者における作品とは、作家が制作したギャップ＝装置に立ち現れる作品化という現象なのです。

だから、単に作家と鑑賞者が独立で、鑑賞者における評価は人それぞれで相対的、とは言えないのです。作品にある作家の意図と実現のギャップに吸い寄せられる人だけが鑑賞という作品化を体験する訳で、作品は人を選ぶのです。だから作家と鑑賞者は独立で任意の組み合わせが可能なのではない。可能性が全て現れる意味で相対的で趣味の問題、とは言えないのです。

もちろん、作家自身は装置としての作品制作とそこに召喚され、現象化する作品＝作品化の両者を体験することになるのです。

3 措定という補助線

問題を明確にするための補助線として、措定というものについて考えることにします。内実を伴わず(定義せず)、とりあえず名前を与えることで、世界における位置付けを直観することが「措定」です。しかし、しばしば消極的な意味であるはずの措定が、積極的なものに転用されてしまうのです。ひとたび言葉にすると、その言葉自体が外部に通ずる不完全さや不確定さを包摂

したま、一個の实在を扱っているものとみなされてしまうのです。

記号論の失敗がここに見て取れます。記号は自由であり、外部に言及したいかなる意味、使われた方に対しても開かれている、と言いながら、ひとたび「カブトムシ」と言えば、それは代表的なカブトムシの意味にだけ閉じているかのように、日本産の甲虫を意味するものとして使われるのです。開かれていると言いながら、記号は意味を封緘したブロックのように使われ、記号の総和としてのみ世界は構想されてしまうのです。

ここで「記号」といったものには、概念、もの、現象など、研究分野によって様々な呼び方がありますが、それを指し示す外部を封緘するものとして使う限り、記号は、積み木細工のような、世界を総和で理解する理論の素材となってしまいます。あとは、現実存在すると示唆される外部と無関係に、素材を適宜組み合わせることで世界像、「あるべき世界像」を構成することになります。構成することが、理解となる。こうして、外部を理解し、外部に言及し、開かれた言語を展開すると言いながら、逆に、外部とは無関係に構成された世界を構築し、自分の立場での可能な世界＝あるべき世界、だけを現実の世界として開設することになるのです。

措定を積極的に転用し、括弧つきの「世界」を立ち上げ、あるべき世界像を構成することは、逆にその外部にある現実の世界を否定することになるのです。できあがった無謬な「世界」の正当性を主張し、「世界は説明できた。だから、私の言っていることは正しい。だから、世界をうまく運用するには、こうすべきだ」という強弁がこの後に続くことになる。このことをよく覚えておくべきです。

表現とは、決して「措定」の積極的転用をしないことであり、どこまでも、想定外として出現する外部とつきあい続けること、なのです。

4 耕法

4.1 理論と実践

第二の論点、耕法は、理論と実践という対を考え直すところから出発します。表現は、通俗的には表現者の内部にあるものを外へと表出することのようによい言われます。しかし真の表現者、造形作家や文学作家は「内にあるものを表すことが芸術だなんていう奴はろくなもんじゃない」と言うものです[保坂・郡司, 2019]。この意味で表現は、外部との接続を断ち、外部という現実に対する理解を放棄することではないのです。

また、表現とは極めて個別的、局所的な営為に思え

ますから、様々な具体例を理解できるような普遍性を担う理論に背を向け、ひたすら実践に徹するということにも思えます。しかしこれも違います。ここに、理論と実践の区別は実在するのか、また可能なのか、という問題が現れます。

多くの人は、理論とは世界のある側面に関する真実を述べたもの、と考えるでしょう。したがってそこから、理論を作った人、主体、が脱色されなくてはなりません。この意味での理論は、世界を客観的に記述したものですから。

では実践はどうでしょう。実践は他動詞です。だから目的語を持つ。目的語は、計画であり理論であり、なんらかの世界像なのです。計画を実践する。これはわかりやすいでしょう。理論を実践する。世界像を実践する、というのは、わかりにくいかもしれません。理論の実践とは、理論を現実世界に適用することであり、実践する者が、うまく条件を設定し、理論と現実の調停に立ち回ることなのです。

理論と現実の調停というと、現実世界に合わせて理論を修正することだと読者は思うかもしれません。それもありますが逆に、理論に合うように世界を作り変えてしまう、ということもあるのです。

作家の保坂和志さんは面白いことを言っていました[保坂・郡司, 2019]。人工知能なんて意識や心とまるで違ってつまらないものだと思うけど、いずれ人工知能が意識や心のモデルとして正しいというように、現実の意識や心の定義が変えられてしまうんだらう、と。自動車が出現した時、みんな馬の方がずっと便利で、車なんて馬鹿げていると思ったらう。馬はデコボコした道でも走ることができるのに対し、車は平らな道が必要だったから。でも逆に車の方が便利になるように道路が整備され続け、世界の方が変えられてしまった。結果として車は馬より便利な乗り物となった、というわけです。

世界像という理論を実践するのは、このように現実の世界に合わせて理論を修正するだけではなく、理論に合わせて現実の世界を変えていく行為も含んでいるのです。だから、理論の実践は、実践主体である私の色に世界を変えることを含んでいる。

こうして、客観的理論において脱色された主体は、理論の実践において再び付加され、補完されることになる。理論において消し去られる「わたし」は実践において再び登場することになるのです。

逆に言うと、「理論」が主体を脱色し透明化することで、主体に根拠づけられる「実践」と分離されるのです。

しかし、主体を切り離したり（脱色）、付け加えたり（補完）、そんなことが操作としてできるのでしょうか。まさしく主体を操作対象とすることが、措定を積極的に転用するという営為、すなわち、「不完全性・不確定性を包摂した主体の対象化」から、もたらされるのです。対象化された途端、「わたし」は操作され、何か別のものを構成する材料となるのです。「わたし」が操作対象となり、消されたり、現れたり恣意的にできることこそ、「対象化」すなわち措定の積極的転用の証左です。

「わたし」を切り離したり、付け加えたり、自由に使えないこと、「わたし」の不自由さを受け入れること、「わたし」が世界認識の土台でありながら解体されていること、を受け入れるとき、「わたし」を脱色して理論を作り、「わたし」を再登場させて実践する、というように、理論と実践を分離することは出来なくなります。

4.2 「わたし」の解体

「わたし」の解体、これについて少し丁寧に説明しておきましょう。認識判断がなされる時、そこには「わたし」の価値基準が厳然とあるように思えます。目の前の年老いた猫が「猫である」と判断される時には、目の前の個別的猫のある側面が猫であることを支持していると考えられる。しかし同時に目の前の年老いた猫は具体的個物であって、猫一般という理念ではありません。だから、目の前の年老いた猫は、猫一般の判断基準からすると「猫ではない」ものさえ含んでいる。その猫は苔のようでもあり、埃の巨大な塊のようでもある。その意味で「猫ではない」部分を含んでいるのです。

つまり「猫である」という最終的な決定をなされる場合でも「猫である」と「猫ではない」を同時に含んでおり、「猫ではない」はただ無視され、隠されているだけなのです[郡司, 2019]。

「猫である」という判断が「猫ではない」を潜在させている。では両者の間を分けたものはなんのでしょうか。猫であるという判断にとって重要な要素と重要でない要素があり、「埃に似ている」や「苔のようだ」は重要でないが故に無視されたのでしょうか。しかし、その場合、重要度をそのように分ける（例えば生物学的）猫の定義こそ、今目の前にいる個物が猫か否かを決定するための基準である、ということは無根拠に選んでいることになります。

「猫である」という基準がアニメに出てくるようなネコの定義であると想定してみましょう。それは端的に可愛らしいものでなくてはならず、埃や苔に似ているという時点で、ネコの重要な要素を損なうことになる。この場合、「ネコではない」と判断されることになるで

しょう。

「わたし」は目の前の個物を猫か否か判断するわけですが、それが生物学的猫の判断か、ネコであるか否かの判断か、もっと詩的な猫を意味する判断か、実は判然としません。生物学的猫の判断、とされている場合ですら、厳密な定義を知らない「わたし」は、自らが用いる判断基準が生物学的猫なのかもっと素朴で擬人化された猫なのか、曖昧にしたまま判断しているのですから。

厳格な生物学的判断ですら、実は判断基準が厳格で侵し難いものだとは言いきれません。猫の定義が厳密に存在し、世界の個物が各々猫か否か決定できるように思えても、新種が見つかることがある。それは既存の猫に極めて酷似しながら異なるものなのです。この時、既存の猫の定義が見直され、新種との差異を明確にするような項目が定義の付帯項目として加わるようになります。生物学的基準すら、定義の内部と外部を分ける境界は、不定で変化し得るものなのです。

だから、「わたし」による「猫である」との判断は、その判断基準の原理的な不定さ（どの基準を用いているのかに関する恣意性と、一個の基準の中にさえ認められる境界の曖昧さ）故に、「猫である」判断ですら「猫ではないこと」を潜在させ、いずれが妥当であるかの根拠を欠く意味で、「猫ではない」が絶えず反転する可能性を孕んでいると言えるのです。

「猫である」は「猫ではない」というよりはむしろ「猫である」という程度に「猫である」に過ぎないのです。

さて、「猫である」を決定する基準は「わたし」が与えました。しかしその基準の選択、基準それ自体が有する内・外の境界は不定さを担い、グダグダのものだったのです。この意味で基準の選択、基準の想定を含む、「判断の実践」は実践を進行させながら壊れていた。これが「わたし」の解体の意味なのです。

4.3 藝術における耕法への注意点

理論と実践の区別を無効にする表現の存在様式、これを示す言葉が耕法です。まず、理論と実践の区別を無効にする題材として藝術作品を考えてみます。それは世界のある側面に対する作家の表現ですから、或る意味、理論です。しかしその表現は、前述した実践との対を成す理論と異なり、作家性、主観性が全面化している。その意味で、むしろ実践に近い（先ほど理論は「わたし」を脱色し、実践は「わたし」を回復するといったことを思い出してください）。しかし、理論と対を成す実践と異なり、主体（「わたし」）は理論としての表現の外

で俯瞰し、条件を整えるのではなく、表現に食い込み内在している。だから、藝術作品は、理論と実践の区別を、積極的な意味で措定されることのない「わたし」によって無効にしている。世界に対する異質性として自覚される「わたし」こそが、表現を実現し、変化し続ける外部と向き合い続けられるのです。

ところでこういう言い方をすると、作品にはそもそも理論と実践の区別の無効になっていないものと、無効になっているものがあるのではないかと、と思われる読者もいるでしょう。そのような考え方が相対主義への陥穽を作り出します。説明しましょう。

区別が無効になっていないものとは、作家の意図である理論が程度の差こそあれ作品として結実し、完成して外部との関係を絶つことを意味します。作品の鑑賞が、作品自体とは独立になることこそ、理論と実践の分離（両者が無効にされない）ですから。このとき、作品の評価は、作品とは全く独立に実現されることになる。だから、評価は鑑賞者ごとに質的に違った、比較不可能なものとなる。ここには作品の良し悪しを決める絶対的評価などない。良い悪いなど所詮、個人の趣味の問題に過ぎないという相対主義が出現するのです。

相対主義は、一方で絶対的評価基準という形での評価を可能性としては認めます。理論が実践から分離できるからこそ、理論は閉じた領域として設定可能となり、絶対的評価基準を想定可能なのです。と同時に、理論から分離された実践を認めますから、統一評価基準とは独立な、互いに比較不可能な評価を認めることになります。こうして評価の絶対律の否定として、相対主義が唱えられることになるのです。ここにあるのは、一般・特殊という排他的な二項を端成分とする軸なのです。評価の絶対律（一般）の否定として、多様なものの一つ一つを肯定するわけです。だからそれは、統一的な基準で評価できない＝比較できない、ことを意味するしかない。それは相対主義に他ならないのです。

これに対して理論と実践の区別が無効となる時、理論が閉域を成すことは許されませんから、絶対的評価基準は、可能的にも想定できません。鑑賞者における評価＝作品化は、各々の鑑賞者において成立する個別的現象となりますが、作家の創った装置＝作品（＝理論）と分離できるものではない。鑑賞という実践が、理論と分離できないとは、そういうことです。だから、各々の鑑賞＝作品化は、個別的でありますが、一般性の否定として根拠づけられることはないのです。各々は、一般性の否定と無関係に個別であり、徹底して一般的基準への従属を回避する、此性という特異性において普遍的なのです。すなわち、理論と実践が無効に

された地点にあるのは、一般・特殊の軸ではなく、普遍・個物の軸なのです。普遍・個物は排他的ではなく、共立します[郡司,2004]。だからこそ、普遍・個物の軸において我々は相対主義に陥ることが決してない。

藝術は、一般性に決して回収されない外部性の顕在化です。その外部性は一般性という認識内部の否定として想定される外部ではなく、待っているしかない実在する外部なのです。藝術作品が、実践と独立な理論の中に留まり、理論と独立な実践の場に出現することはあり得ないのです。そのように考えることが、藝術の意味を剥奪してしまう。理論と実践の関係を無効としない藝術作品という概念は、想定可能な概念ではなく、端的に誤謬なのです。

だから、作品にはそもそも理論と実践の区別の無効になっていないものと、無効になっているものがあるのではないかと、いうことは在り得ない。作品が藝術作品である限り、理論と実践の区別は常に無効とされるのです。

4.4 Duchamp 再考

理論と実践の無効化は、Duchamp の芸術概念に対する一つの誤解を解消する意味もあるでしょう。Duchamp は作家と作品は分離され、作家の意図と無関係に作品は一人歩きし、歴史の中で鑑賞者によって独立に評価されるとも言っています。このことは作家と鑑賞者の分離独立を示唆し、作品と鑑賞者の共立はあっても、作家と鑑賞者は決して出会わないことを示唆します。だからこそ、鑑賞者による作家と独立な経験が作品となる、と解釈される[Danto,1981]。

しかし、作品が内在する意図と実現のギャップにおいて作家性は担保され、このギャップ(Duchamp が藝術係数と呼ぶもの)に吸い寄せられる鑑賞者だけが、作品を享受できるのです。確かに、作家は作品に自分が想定した通りの意図を内在させることで、作家性を持たせることはできない。しかしそのようなことが可能なら、意図と実現のギャップこそ藝術だという Duchamp の言にそもそも矛盾します。作家が思い通りにコントロールできなくとも、作品は作家から分離できない。それと同じ意味で、「わたし」(作家性)を透明化し排除することができないが故に、理論と実践は分離できないのです。

Duchamp の言に矛盾すると言われても、作家でない読者は、作家における創作の切実さや、作品化の意味がわからないかもしれません。作家が自らの意図を込められない作品など、作品として成立しない。そう思うのではないのでしょうか。前述したように、作家の保坂和志さんは、作家の内部にある作家自身の意図を組

み立てて構成し実現される小説はライトノベルだけで、文学ではないと述べています。自己表現を表現だと思っている者が藝術をわかっていないということは、造形作家で評論家の岡崎乾二郎も述べています。表現は外部からやってくるのです。

作品は、だから外部のものを召喚する装置として作られる。昆虫について何も知らないあなたが、何か飛び回る光沢のある生命を表現したいと思ったとしましょう。部屋の中にやってくる蛾や蟻を材料として想定したあなたは、それらに光沢の材料となる糖蜜を塗ってみたいとする。これが作家の意図を直接反映した作品ということになる。ところがどのように実現すべきか皆目わからないあなたは、実現に供される糖蜜と、意図される光沢のある生命の間のギャップをそのままに、部屋の外に立つクヌギの木に蜜を塗ってみる。この時作品は、「クヌギの木に塗られた糖蜜」として、実現を担う具体的材料と、意図された目標とを一致させることなく、むしろ両者の開いた関係を宙づりにするのです。こうして「クヌギの木に塗られた糖蜜」は、外部を召喚する罫となる。

外部からやってくるものは、様々な昆虫です。ただし、どんな昆虫がやってくるかわかりません。それはクワガタムシや、カブトムシかもしれませんが、カナブンやスズメバチかもしれない。これらの虫が外部から召喚されるものであり、「クヌギに塗られた蜜」が、作品であるとき、作家自身が想定した意図(光沢のある生命)は作品に内在しません。作品に内在するのは、飽くまで作家の意図ではなく、意図と実現の間のギャップそれ自体なのです。

藝術作品として例示される表現、それは、内と外のせめぎ合いを調停し、共鳴した結果として、完成したものでしょうか。もしそうなら、想定外として出現する外部とつきあい続けること、という実践的要素が意味をなさない。作品はそういうものではない。それは決してアクセスできず、作家自身も言い表せないものを呼び込むための装置であり儀式なのです。そう、まさに2節で述べた Duchamp の芸術係数は、装置であり儀式である意図と実現のギャップに関する感度だったのです。ギャップを担保した作品＝表現は、完成した結果ではなく、呼び込まれる外部が何であるかを明確にしないまま、作品化される。だから、一見、自律した個物＝作品と見えながら、次なる展開のために、もっと言うなら、外部を積極的に呼び込み、付き合い続けることを予期した、内と外の間装置であり、儀式なのです。

もちろん、装置と儀式を併用しているのは、理論と

実践の区別を無効にすることと同じことです。装置と装置を用いた実践＝儀式は、まさに理論と実践の無効化と混同に則して、その区別を無効にされるのです。Duchamp の作品以降、作品と鑑賞＝作品化の区別は無効にされ、インスタレーションもまた作品として理解されるようになりました。それは藝術作品の有する、本来的に理論と実践の区別を無効にする存在様式を、歴史的に明らかにしていることでもあるでしょう。

4.5 転回としての藝術

以前、今や廃刊となった雑誌にイソップの寓話を元に、耕すことについて述べました[郡司, 1995; 1996]。その例をあげたいと思います。忘れ者の三兄弟を前に、病に倒れた父親が言います。裏の畑に宝が埋まっている。それは、見つけた者のものだ、と。三兄弟は夢中になって掘り返します。しかしいくら掘っても何も出てこない。そうこうしているうちに父は亡くなりますが、秋になって裏の畑にはブドウがたわわに実る。畑をよく掘り起こしたおかげで、ブドウは豊作となったのです。「ああ、お父さんの言っていた宝とは、このことだったのか」という美談として、イソップの寓話は終わります。しかし死んで行った父親が、果たして本当にブドウの豊作を見越して言ったのか否か、誰にもわからない。しかし、それでいい。いや、むしろ、そういうものでしょう。想定されたことなど、多くの場合、やってこない。

表現＝芸術作品とは、ブドウではなく、「裏の畑に宝が埋まっている」という文言なのです。それが、想定外のブドウを呼び込む装置＝儀式です。イソップの文言が「耕せ」の間接的表現になっていることは隠喩的なのですが、表現とは、内と外の間を耕す事であり、同時に耕すことを促す装置として存在するものなのです。だから、表現の存在様式は、耕法となるのです。

表現耕法は、世界を理解する装置としての、理論でもある。なぜなら理解とは、計算や思考の完了ではなく、世界と付き合い続けることに他ならないからです。藝術作品とはそういうもののはずです。それは表現の目的（意図）において完成したものではなく、外部を召喚する装置（罫）としてのみ、一部の隙もないほど研ぎ澄まされた完成品なのです。決して作品自体が、未完なもの、不完全なものではない。だから、表現は、絶えず完成し、個物化し、かつ、連綿と外部との接続を継続できる[郡司, 2019]。

もちろん表現は芸術作品の制作に留まりません。それは生きることに他ならない。日々世界（外部）に対して働きかけるように、外部を召喚する構えを作り続ける

こと、それこそが生きるということなのですから。

理論ではなく、実践し続ける、行為し続ける、と言っただけでは、何にもならない。多様で変化し続ける行為を想定してはみても、措定した途端、「行為」がただ繰り返されることになる。逆説的ですが、「行為し続けること」は停止に他ならない。

実践と理論が混同され、かつ終わりが無い存在様式は、表現耕法によって概念化するのです。だから表現耕法は、共創を定義足り得るのです。「開かれ続けること、外部と共に生きること」は、理論と実践を分離し交代を謳う場所からは生まれません。そこには「わたし」が世界を根拠づけながらも解体される不自由さが無い。その限りで理論と実践を分離する場所に、外部は決して現れない。そのような場所では、世界は三人称化された主体(=私たち)によって、都合よく理解されるだけなのです。

4.6 「メソッド＝表現」としての表現耕法

さてここまでの議論を通読して、本論の主題を見失っている読者もいることでしょう。そこで主題となる点を他のアプローチと比較し、表現耕法の意義を明確にしておきましょう。これを読んで、主題を見失っていた読者は、もう一度最初から読み直せば、本論の主題は再確認できるに違いありません。

例えば、内と外との区別を無効にすべく、外部を取り込んだ運動体として構想されたシステム論に、オートポイエシスをあげることが出来ます[Varela, 1979; Maturana & Varela, 1984]。それはスペンサー・ブラウンが提唱した外部の内形式化＝再参入[Spencer-Brown, 1969]に触発され、生命のモデルとして構想されたものです。さらにドイツに至って社会学と結びつき、新たな社会システム理論としてニクラス・ルーマンに再発見されています。

読者は、「内と外の区別を受け入れると同時にこれを無効にし、外を内化することでシステム足り得る」という存在様式は、本論で主張したものと同じではないか、と思うかもしれませんが。しかしオートポイエシスの唱える外部は、理論を構成する構成要素となる外部なのです。外部の実体的要素を列挙し、それを取り込んで内部の構成要素へ作り変える、そういったプロセスを論述可能な外部なのです。だからそれは、「わたし」から決して窺い知れず、具体的に書き下せない外部とは、異なります。外部を理論の構成要素として用いるには、外部は何らかの実体的要素を持たざるを得ないのです。

つまり表現耕法は、現実の世界で「わたし」が外部と

渡り合っていくこと-それは生きることや、作品を創ること-のためのメソッドであって、端的な理論ではないのです。だから「わたし」が向き合う外部は何ら想定のない、知覚できない外部であって、内部との関係を詮議されることもないのです。理論だけが、内と外の全体を見渡し、両者の関係を構成する。その時、理論家は、措定された外を、意図せずして内の否定項のように扱うことになる。その結果、内と外で構成されたウロボロスのような循環は、それ自体閉じた運動を構成し、運動領域の外部、真の外部を消し去ってしまうのです。そこに認められるのは、外を参入し内部化する端的な反復に過ぎない。

外部を受け容れることが、端的な理論ではなく、実践的な現場で求められるなら、「外部を受け容れる」ということは自明で不可避的なものではなくなる。外部を招き入れ、受けとめるための装置の作為、技術が必要となるのです。しかし端的な理論であり、システムの在り様を述べる立場のオートポイエシスは、外部を受け容れる作為や技術に注意を払わない。表現耕法はメソッドであるが故に、その作為や技術にこそ定位するのです。

もちろん実践のためのメソッドであるという言い回しは、オートポイエシスと比較して相対的にメソッドであるということです。表現耕法は理論=実践であるから、オートポイエシス同様理論足り得る。ただしその場合、メソッドとしての外部を受け容れる作為・技術が、理論として実装されることになります。それは外を措定し、無意識のうちに内の否定項にすり替えるオートポイエシスの理論的態度とは大きく異なるものになるのです。その非同期時間などの例については、郡司[2019]で触れています。

事情はアフォーダンス[Gibson,1979]にも当てはまります。アフォーダンスもまた端的な理論であって、外部と渡り合うためのメソッドであることではない。理論であるからこそ、外と内の関係は、差し出され受け容れられる予定調和的關係になるのです。それは外と内の関係を言い表す理論であっても、現実に外部と対峙する生命に役立つものとはならない。生きようと環境との調整を絶えずしている生き物に対して、「大丈夫。アフォーダンスのおかげで適応は結果的に実現される」といってもそれは事後における解釈に過ぎない。やはりアフォーダンスも決してメソッド足り得ないのです。

だからこそ、実践=理論として完成し、かつ終わりが無い存在様式は、表現耕法によって初めて概念化するのです。この限りで表現耕法は、共創を定義足り得るのです。

5 おわりに

現代は現象学の時代と言ってもいいでしょう。現象学は、感覚される志向世界を世界と考え、世界を、「わたし」にとっての世界として、絶えず構成し、拡大するものと想定しています。それは人工知能や、構成される人工的世界、における世界観の基盤を成しています。今まで目に入らなかったものも、「わたし」の世界に対して意味がある（益であることも害であることもあるでしょう）ものは視界に入り認識され、「わたし」の世界に組み入れられます。しかし「わたし」にとって認識できないもの、見えなものの、感じられないもの、も存在するのです。そういったものは現象学では決して扱われない。

外部と共に生きる、他者と共にある、ということが、「わたし」の勝手な思い込みで構想された外部=他者（いわゆる異者と誤解された他者(柄谷, 1991)）であっては、共創は意味を失います。勝手な思い込みではない外部とは何でしょうか。

我々は感覚以上の世界、認識以上の世界を生きる。いや、実は認識や知覚は、実はそういった外部が付与されて初めて成立する。そのことを見失ったものが、認識に引っかかったものだけを捨捨選択し、「わたし」の世界を拡大していく。そこに共創はない。共創とは、「わたし」が決して認識できないもの、知覚できないもの、と共にあることが、生きるということなのだと思解することなのです。

参考文献

- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press. (邦訳) 松尾大訳 (2017). *ありふれたものの変容 芸術の哲学*, 慶応義塾大学出版会.
- Duchamp, M. (1957). *Creative Act*, <https://www.brainpickings.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>.
- Kripke, S. (1982). *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Harvard University Press.
- マルクス・ガブリエル (2018). *なぜ世界は存在しないのか*, 清水一浩訳, 講談社.
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin.
- Maturana, U. & Varela, F. J. (1984). *El Arbol del Conocimiento*, 邦訳: 知恵の樹, 朝日出版.
- Nakamura, K. & Gunji, Y. P. (2019). *Entanglement of Art Coefficient or Creativity*, *Foundations of Science*, doi.org/10.1007/s10699-019-09586-8.
- Spencer-Brown, G. (1969). *Law of Forms*, Allen & Unwin, London.
- Varela, F. J. (1979). *Principles of Biological Autonomy*, North-Holland, New York.
- カンタン・メイヤー (2016). *有限性の後で: 偶然性の必然性についての試論*, 千葉雅也ほか訳, 人文書院.

- 郡司ペギオ幸夫 (1995). 生命の理論: 脱構築という装置から2つの理論形態へ, ビオス創刊号, 134-145.
- 郡司ペギオ幸夫 (1996). 内部観測者にとってのモデル: 創発性、構造、固有名の起源を語るために, ビオス2, 216-234.
- 郡司ペギオ幸夫 (2004). 原生計算または存在論的観測, 東京大学出版会.
- 郡司ペギオ幸夫 (2018). 生命, 微動だにせず: 人工知能を凌駕する生命, 青土社.
- 郡司ペギオ幸夫 (2019). 天然知能, 講談社.
- 柄谷行人 (1992). 探求I, 講談社学術文庫.
- 中村恭子, 郡司ペギオ幸夫 (2018). TANKURI—創造性を撃つ, 水声社.
- ニクラス・ルーマン (2007). システム理論入門—ニクラス・ルーマン講義録, 新泉社.
- 西洋子, 三輪敬之 (2010). 共振: 創り合う身体, 電子情報通信学会技術研究報告, HCS, ヒューマンコミュニケーション基礎, 109(457), 31-32.
- 保坂和志・郡司ペギオ幸夫 (2019). 「天然知能」刊行記念対談「芸術を憧れる哲学」, 群像, 5月号.