

氏名	宮崎 竜成 (みやざき りゅうせい)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第68号		
学位授与日	令和5年3月24日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	動くもののかたち ー振動とリズムのポイエーシスー		
審査員	主査	大森 啓	金沢美術工芸大学教授
	副査	武田 雄介	金沢美術工芸大学講師
		高橋 明彦	金沢美術工芸大学教授
		大谷 正幸	金沢美術工芸大学教授
		小倉 拓也	秋田大学教育文化学部准教授

審査対象作品数 6点
論文分量 本文A4判 114頁 (127,285字)
附録の図録 A4判 18頁、収録作品総数 25点

論文要旨

本論文は「振動」と「リズム」を対比的な運動概念として捉え、これを原理的に考察した上で、美術の制作論、作品論として展開するものである。全六章からなり、前半(第一章～第三章)はリズムに関する原理論で、クラークス、山崎正和、ベルクソン、バンヴェニスト、蔵本由紀、ドゥルーズ＝ガタリらを主な参照先としてその諸理論を検討し、精緻で独創的なリズム論を組み立てた。リズムはこれまで現象学的に研究されてきたが、本論文では唯物論的にこれを読み換え、新たな持続概念としての「動くもののかたち」として理論化した。また、後半(第四章～第六章)は、モネの絵画、アブラモヴィッチのパフォーマンス、そして宮崎氏自身の制作と作品を対象に、前半で構築した理論による作品批評および制作論を繰り広げた。以下、各章の内容を示す。

第一章 リズムの時間論

リズム論として名高いルートヴィヒ・クラークス(タクトとリズムの区別)や山崎正和(序破急および成就としての身体リズム)の先行研究を再検討して、リズムを時間把握や主体認識によって現われるものとしてしか見て来なかったこれまでの現象学的アプローチを批判的に明らかにする。ついで、アンリ・ベルクソンの『時間と自由』第一章からリズム論を新たに見出し、ベルクソンの言う「意識」を、時間と空間、質と量へと伸展される以前の、その手前にある無限の潜在性から有限の時空へと向かう「運動」として位置付け直す。これによりリズムは時間的性質に加えて、空間的性質も有する質的持続として把握される。つまり、潜在性から有限化(現働化、身体化)への作用じたいは発散と収束の即自的かつ連続的な運動(振動)であるが、他の諸要素の振動と関わることで自身を変化させるような、動き続けるかたちを作り出す対自的な運動が「リズム」であり、それがなされる場こそがベルクソンの「意識」である。

また、エミール・バンヴェニストの論文「言語表現におけるリズムの概念」を参照し、リズムの語源であるギリシア語の「リュトモス」が時間的な「流れ」とは別に、空間的に現働化した「かたち」を意味していたという議論も踏まえ、リズムを持続する「動くもののかたち」と定義した。

第二章 リズムの身体論

本章では、蔵本由紀の『非線形科学 同期する世界』を参照し、前章でも触れた振動する身体についてさらに詳述する。そもそも物質は分子レベルにおいてつねに振動を繰り返しており、それらは無機物が有機物（生命体）かに拘わらず固有の振動数を有し、他の振動する諸要素との影響関係を持つ。それが同期である。同期は部分の総和を跨ぎ越す全体であり、まさに非線形科学にふさわしい研究対象だが、蔵本の解説したこの同期現象を手掛かりに、まず言われるところの同相同期と逆相同期を取り上げ、異なる諸要素が発散と収束とによって振動という同質的統一的な持続運動を起こす働きを見る。次いで、身体が、それ自身を統一する中枢的な作用としてではなく、バラバラな諸要素や諸項が時間的な持続の中で押し合いへし合い、部分が全体であり全体が部分となるような固有の空間的な振動を獲得する働きを見る。これが即自的な振動する身体に対する、対自的なリズムとしての身体である。

さらに、ジル・ドゥルーズ＝フェリックス・ガタリの『千のプラトー』の11 プラトーを取り上げ、ドゥルーズ＝ガタリのリトルネロ概念（バロック音楽に由来する反復形式を哲学概念へと練り上げたもの）における領土化、脱領土化、再領土化の働き、および未だ曖昧不鮮明な彼らのリズム論を読み解きながら、即自としての振動から対自としてのリズムへの展開が、リトルネロにおける三つの局面の段階的かつ同時的な存立性（共立性 consistency）と相似であることを指摘する。

第三章 リズムの形成論

リトルネロの三局面は、ドゥルーズの『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』に示された芸術思潮における古典主義、ロマン主義、近代という三つの時代とも相似であることを確認し、その上でまず、リズムによる制作論的側面を論じる。次いで、それはドゥルーズ＝ガタリによるアリストテレス由来の質料と形相の問題に連動して、「かたち」の生成に関わることが示される。さらに、『感覚の論理学』やドゥルーズ＝ガタリの『哲学とは何か』の芸術論と比較することで、振動とリズムにおけるかたちの生成は実際の芸術制作においてどのようにみられるのか、そして生成された作品が動くもののかたちをなすのはいかにしてか、という問いについて「感覚」を唯物論的なリズムの存立性において捉え直す。

第四章 〈序〉制作論へ—視覚と触覚

四章以降は、ここまでの理論の応用展開であり作品批評である。本章ではクロード・モネの絵画作品を取り上げ、その制作を現象学的光学と非現象学的光学とに分類しながら、従来までの現象学的な作品理解の弱点を打破し、モネの特に晩年の作品が非現象学的光学へ特化していったことについて論じる。さらに、『感覚の論理学』で制作における目と手（視覚と触覚）の関係を論じた個所を参照し、非現象学的な理解を進める。すなわち、目と手とが相互一体的に共同する古代ギリシア彫刻の触覚的なもの（タクティル）でも、目と手とが分離し、手が目に従属するビサンチン美術または抽象絵画の指指的なもの（デジタル）でも、目が手に従属するゴシック美術またはアクションペインティングの手動的なもの（マニュアル）でもなく、手と目とが分離しつつも内的な関係を持つ中庸の力学（F・ベーコンもこれに近い）である触感的なもの（ハプテック）として、モネの晩年の制作・作品を宮崎氏は位置づける。この触感的なものの運動が、色彩と描線とが絵画に内在する異質な諸運動の共存（カオスモス）としてのリズムである。

第五章 〈破〉制作論へ—身体と生成

五章ではマリーナ・アブラモヴィッチのパフォーマンスを取り上げ、ボヤーナ・ペイジの論考を参照しながら、まずそのパフォーマンスが非言語的かつ非倫理的であり、それは記号性や意味をは

ぎ取られた純粋な物質である肉体と純粋な象徴である精神との関係として身体を形式化するものであるという側面を確認し、ついでエリカ・フィッシャー＝リヒテの論考を参照しながら、アブラモヴィッチのパフォーマンスが肉体と精神の二元論を超えても、よりいっそう現象学的相互作用による変容の出来事として定義されてしまう側面を確認する。宮崎氏は、肉体と精神とそれぞれの純粋な二元論的關係とも、現象学的な相互作用とも異なる、そのどちらにも還元されない身体の唯物論的振動の生成およびその対自的リズムの存立性としてアブラモヴィッチのパフォーマンスを批評する。

第六章 〈急〉制作論へ—作品と制作

第六章ではここまでの考察を踏まえて宮崎氏自身の諸作品を取り上げ、発散と収束による振動する身体と、異質なものの共存としてのリズムの力能とによって生成するパフォーマンスおよびインスタレーションについての制作論を示し、さらに絵画作品を考察するために、作品それ自身が描かれる運動を持ち堪えさせるものとして働くための、動くもののかたちとしての「フレーム」という概念を見出し、これにより制作と作品の関係を改めて独自に定義する。

以上の第六章によって、リズムを主体認識や現在時間に還元される現象学的なものではなく、身体を持続させる即自的な振動が他の身体や環境の振動との異質性を抱えたまま、むしろその異質性によって、存立する働きとして提示し、そうしたリズムの存立が自身の身体と他の対象とを相互に作り替えていく「制作」(ポイエーシス)としてあることを一貫して考察した。周到な文献読解による理論構築と、自身を含む諸作品の批評への応用との独創的な展開が達せられた。

論文等審査結果

審査会は、金沢美術工芸大学大学院研究科の学位授与(課程博士)の博士論文等審査基準に照らして、申請者の提出論文と研究作品とが令和4年9月15日に行われた予備審査会に提出された承認された論題および形式、内容ともに妥当な合致があり、またその際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを確かめた。口述試験は、主査の大森啓審査員の進行により、まず申請者が論文要旨を、映像を用いながら述べ、その後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。論文要旨については、前掲の通りで、明確にまとめられていた。質疑応答の内容は以下の通りであり、質問に対する的確な回答がなされた。

○ 口述試験概要

大森審査員

大森：では質疑応答に移りたいと思います。まず私の方からですが、今日の口述試験に先立って、審査員の方で今回提出された博士論文の内容、形式、また予備審査で指摘された要件についてクリアしているかどうかの確認が行われました。そこを改めて確認したいと思います。まず、本論文の文字数は、最終的には何文字になりましたか。

宮崎：註を含めるならば、約12万字ほどです。

大森：条件を十分にクリアされているということが確認されました。次は予備審査で指摘された三点についてです。まず1つ目「論文の意図を明快に示す序論と結論を用意すべき。また、1～3章では先行研究の引用参照について文献的的確さを要求する」。これについては十分なされている

と確認しております。2 つ目「第四～六章で論述される作者・作品・鑑賞者の関係について理論的にも作品展示においても十分に考察すること。また、作品制作の社会への介入については立論の必要性も含めて考慮されたい」。この点についても、論文の中では明快に区別、定義されている、あるいは結論に向かってもそのように書かれていると判断しました。ただ、ここについては後ほど私から改めてお聞きしたい点があります。3 つ目「論文要旨に散見する「絵画作品」・「絵画」の混用を整理し、本研究におけるインスタレーション及びパフォーマンスと、絵画との位置付けを明確にすること」。これにつきましても、昨日の作品審査でも高橋先生からの質問に答えていただいた点もありますし、論文、また今の要旨説明においても非常に明快にインスタレーション（パフォーマンス）と絵画というものが分けて論じられていたということで条件を満たしていると判断しました。

その上で、質問に移りますが、まず1 つ目。今述べた予備審査の2 番目の指摘「作品制作の社会への介入については立論の必要性も含めて考慮されたい」。これについて予備審査の段階では、最終的にどう論を結ぶかはまだ未確定な部分もあり、その可能性の1 つとして作品制作の社会への介入について、どの程度論を進め広げるか、あるいは広げたいのか、ということに問題があったと思います。その指摘を受けて、宮崎さん自身は今回の論をどのように結んだのか、予備審査から本論文提出までの経緯、あるいはご本人のお考えをご説明頂けますか。

宮崎：本論文執筆を進めるにあたって、参照を含め、芸術論及び社会への介入に対して直接関係するような先行文献がほとんど無く、自身のリズム論とその制作・作品についての研究がいかにも実効性を持ちうるのかということまで描き出す必要があると思い、予備審査まではそれを射程に入れて関連する文献も漁りつつ検討はしていたのですが、予備審査以降は、本論のテーマであるリズムというのはもっと作品と制作を実践するための根本的なプロセスを問うものであって、それが実効性を持つかどうかというのはそれを徹底的に描き出した結論から出発して検証していけばいいのではないかとというような経緯に到りました。

まずはこの論文においては作品論と制作論を振動とリズムの観点からしっかり記述するということが大きな主題となっています。その射程を絞っていく中で、作品が社会に対してどのような実効性を持つのかは、作品や制作がそれ自体として晒され、検討されていくものでもある。もちろん、そう名指される作品とはなんなのかを掘り下げるために、無視はできませんが、社会に対する芸術の諸問題を一度全て置いておく形で進めるに至りました。

大森：今答えていただいたのと同様の印象を、良い印象として私も本論文の読後に持ちました。というのも、予備審査の段階では、あくまでも振動とリズムということを自身の制作論として語りつつ、自身の作品の発表による社会への介入・影響が新たなリズムと振動の生成へと繋がるというところにいくのかな、あるいはそういう意味での社会への介入という記述になるのかなと少し危惧していました。しかし、結論を読ませていただくとはそうではなくて、普遍的な芸術そのものの生成の仕組みを、宮崎さんの着眼としての振動とリズムという言葉を使いながら新たな形で見えるようにしてくれた、そこで一旦結んでいるという点を私自身は非常に高く評価しています。そしてその普遍性の提示の先に、個々の個別具体的な社会との関わりが見えてくる、あるいは今まさに見えつつあるのではないかと、先ほど口述試験開始前に審査員同士の話題にもなりました。それも副次的なものとして評価できると感じています。

2 つ目です。これは昨日の作品審査とも、この論文とも関わることです。宮崎さんの絵画については私もずっと作品を見させていただいて常々本人とも話したりはしていたのですが、絵画作品を観ていると、宮崎さんが論じている「振動とリズム、異質性と共立性というもののある種ダイナミズムを保ちながらあるいは持ち堪えさせながらいかに作品として成り立つか」という、観る側の期待するダイナミズムに若干反して、最後はやや安定に向かう、ニュートラルな方向に

結実していきかねない。どんどん完成に向かえば向かうほど差異がむしろなくなっていくという傾向にあるのでは、ということを感じていました。最新作の平面二点についてはいい意味で若干そうではなくなってきたと思ってはいたのですが、昨日改めて会場で見させていただいて、異質なものの共存、共立性は以前より保たれているのですが、一方でまだやっぱり異質なもの同士が予定調和としてあらかじめ解されている、そして解されている以上のお互いの侵食性というものがあり見られないような気もしたんですね。そういった傾向は良い悪いではなくて宮崎さんの造形的な志向性によるものなのか、あるいは論を明かしていくための作品という性質を持っている関係上、どうしても作品ごとの条件を自分の中で当てはめていくということもあったのか、ご自身の制作のあり方も含めた上で今私が述べたような絵画に対する感覚の問題はどのように思われますか。

宮崎：今の質問に対して、研究発表展の入り口に入って左手に展示されている作品《夜明け (phenomenon crisis)》をもとにお答えしたいと思います。確かに現在の作品の着地の仕方はわかりやすい、ダイナミズムを持たない、なんなら絵画を描くうえで極めてミニマルな制約と言ってもいいものの中で描画を行ってさえいます。その理由としては例えば本論文であったり、ドゥルーズのフランシス・ベーコン論『感覚の論理学』において、ポロックの作品は手動的なもの、「でたらめ」というある種の過剰なダイナミズムとも言い換えられるような言葉で評されるのですが、僕個人の考えとしてはそうではないのではないかと思う部分もありまして、実際はポロックの激しい行為性自体さえも作品によって形式化されていて、そのダイナミズム自体がダイナミズムの形式として表象化されてしまうような、言い換えるなら「ダイナミズム性」として捉えられてしまうということを私の作品でも危惧しているということが常にあります。例えば論文にはないのですが、具体美術協会のアクションペインティングだとかも、その行為性の運動自体を絵画そのものに感覚として保存させるということをしているものの、それが実現されているものと、運動が再現として表象化されてしまっているものとの揺らぎがある中で、さて自分の作品をどう立ち上げるかというときに、むしろそういう表象化されやすい運動ではなく、そもそも徹底して形式化を促すもの・方法を使って、それを過剰に行使するという形で、表象的に観ようとすればぱっと見では安定してしまうかもしれないけれども、それをみていくたびに作品の色の微妙な差異であったり、そのかたちの連続性であったりというものに気づき、一方で全体として俯瞰しようとするほど焦点が定まらなくなるような、徹底的にまずは秩序のことを考えてそれを崩しつつ、ただそれが崩されるだけじゃなく、規定される秩序の方向とは別の方向へとずらしていくような形で何か作れるんじゃないかという試行錯誤を経てあのような作品にたどり着いたということです。

大森：今のお答え、よくわかりました。ダイナミズムそれ自体が形式化されているということも実感としてわかる、それを避けたいというのも絵を描く者にとって常々あるところですね。今のお考えや方向性を持ってそのようにした、一見安定的に、あるいは制約を持たせたのだと聞いた上で昨日の質問とも関係するのですが、やはりそうした場合の鑑賞者への振動の伝わりというものが、宮崎さんは「鑑賞者の知覚」という言葉が使われたと思うのですが、そうした認知として受け取れる人はいるかもしれないけれども、やはりそのバランスや落とし所というのをまだまだ調律する余地があるのではないかと感じたところです。その辺りはいかがですか。

宮崎：そうですね、まず根本的な問題として、全ての鑑賞者に論文の結実としての作品の意図を伝達し、また伝達に留まらず体験としてそれを促すということは、権利上は考えられるけれども、実効性の観点からみればそれは限りなく不可能に近いことだと私は思っていて、それを普遍化しようとするほど、敷衍しようとするほど、どちらかというところと一般性としてのエンターテインメント的なものに落とし込まれていくという可能性について、本論文でも近い問題

が記述された青木淳の『原っぱと遊園地』を参照しつつ考えていました。そうなったときに、その権利上のものを作品としてどう考えるかというのがまず一つ大きな問題としてあるなどということ、これは答えにはなっていないのですが、思っているところがあり、そんな中、現状でどうにか答えを言うのであれば、そうですね、どちらかと言うと、どういう風に鑑賞者にその運動性を捉えてもらうのかというよりかは、そこにアクセスできる人に対してその運動性の複雑さを最大限どのように作っていくかということに今回の作品で私は意識を向けた、誰にでも、あるいは指定した誰かに届くようにさせるのではなく千人、1万人に1人届いたかもしれない人に対してどのようにその複雑性を考え、実行するかということ念頭において制作を進めたという感じです。

大森：わかりました、ありがとうございます。

武田審査員

武田：よろしくお願ひします。論文は現象学的なもの唯物論的なものとの対比がわかりやすかったというか、面白く読ませていただきました。一方で、まず第一章の冒頭でいきなりクラゲスの引用から入っているということなんですけれども、その手前の序論のところリズムという言葉を使う経緯だったり、リズムを論じたいという展開について簡単に触れてはいただいているんですけれども、もうちょっと具体的にどういう出会いがあって、どういうきっかけがあってリズムという言葉を使い始めたのかなということ単純率直に聞いてみたいと思いました。

宮崎：わかりました。内容的にはかなり個人的なことを話すことになるとは思いますが、まず序論で書いたのは、修士までずっと絵を描いていた中で風景をテーマとしながらその風景が既存の表象ではなくて様々な物質的な、あるいは現象学的なもの全てを包括した統一体を知覚するものとして描こうとするもの、それを知覚の問題にすると自分の見え方に還元されてしまう、そこからどのように脱却して、風景が作られるプロセス自体を表現する、あるいは絵自体を風景にするということはどう行えばいいかというときに、リズムという言葉を考え始めたということです。じゃあなぜリズムという言葉が選ばれたかというのは、私がドラムを小学生の時からずっと継続していたことに関わっていて、例えばドラムを叩くときに全ての部分を統一させて連続的にそれを動かすということが体験としてよく言われていたんですが、その通りであると同時に私はそれに少し違和感を感じていて、右手、左手、右足などが全く異なる拍子を同時に刻むという奇妙さ、そしてそれが打楽器という触覚的な叩けばすぐに音が鳴るという接触によってどのようなものとも音のモチーフと表現を獲得しようという中で様々な異質性を自身の身体を複数の方向・拍子に分岐させることによって存立させるという、実感という言葉を使ってしまうんですけど、常々感じていたところからリズムという言葉を取り出し、それをもうちょっと文献的に調べてみようとしたときに、クラゲスだったり山崎正和だったりドゥルーズ＝ガタリヤその他の研究に広がっていった結果、本論文に繋がりました。

武田：はい、ありがとうございます。分かり易かったです。個人的な感想ですが、もちろん論文自体はしっかり出来ているんだけど、その辺りがもう少し踏み込んで書いてあると、さっきの大森先生の質問じゃないけれど、作品を観る側も入りやすかったのかなと思いました。

で、次の質問なんですけど、リズム論が展開されていて気になったところが、リズム論なので、ある意味「乗る」ということだったりとか、まあそれは人間的なものになるとは思いますが「乗っ取られる」とかそういう様態があると思うんですけれども、そういった形でのリズム論が言及されていないというのが気になった点です。この質問をなぜしているかというと、今日のメディア環境や社会の状況とかをみたときに、ある意味リズムに乗る、要は上手く乗っている時はいんだらうなと思うんだけど、乗っ取られていくみたいなことを考えたときに、リズム論って

どう考えられるのか、要はある種のリズムファシズムじゃないけれど、全てがリズムに向かって繋がってしまうことが考えられないのかなというのが1つ思ったところで、その辺りは宮崎くんの論文の中でももちろんさっきの大森先生の質問であったように社会への作品の介入という問題は一旦キャンセルした状態でまずはリズムということについて考えたいというのがあるんだろうけど、その辺りはどうなのかなというのを聞きたいと思いました。

宮崎：様々なリズム論のなかでそういったことを肯定するものもあれば、無自覚なものもあって、自覚的なものであれば例えばエアラス・カネッティという小説家が『群衆と権力』という論考を出しているんですけども、その前半で数ページ、リズムについて論じていて、ニュージーランドのハカが足で地鳴らしすることを例に取りながら、足並みを揃える、そしてそれが大きな全体に向かって広がっていくことファシズムについて考察しておりまして、そういうものの観点から私も検討はしていたんですけども、今回の私のリズム論はそれでも大丈夫な道を探す、としか言えない部分もあるんですが、例えば本論で取り上げた蔵本由紀の同期現象もファシズム的たりえるわけですよ。つまり部分が総和を作っていく、そしてそれを社会的なものというならば民主制もそういったことが起こりうる中で、そういった統一性自体に対してそれを反省的に崩していき、それがまた新たな民主制を作っていくことだったり、新たな統一性を作ることに對する可能性を維持し続ける、常に統一性を保留していくこと、超越された全体としての統一性ではなくて、常に現実のものとして引き戻し続けるという状態を含めてリズムを提示できるのではないかと、そしてその可能性をドゥルーズ＝ガタリのリズムを含めた領土化・脱領土化・再領土化という問題から見出せるのではないかとということから第二章、第三章を書きました。

武田：それは論文で書かれている「持ち堪えること」にも関係しているってことだよな。

宮崎：そうです。つまり持ち堪えること自体が破綻を前提としているところがあって、その前提をどう引き受けるのか、その方法の模索としてリズムということを考える、またそれが乗っ取られるという方向に行きかねないというのは常に留意しないといけないところで、もっと検討する余地があるのかなとは思っています。

武田：はい、わかりました。ありがとうございます。

小倉審査員

小倉：まずは質問が大きく2つあります。1つはですね、昨日の作品審査でも予告していたのですが、宮崎さんの議論における「カオス」の問題に関してです。それが一番見えやすく、典型的なのが第四章、晩年のモネの作品における評価です。宮崎さんは白内障になった晩年のモネの作品に現象学的光学から区別される非現象学的光学を見出して、先ほどの説明にもありましたがそこにベーコンやセザンヌに通じる「触感的なもの」、そしてリズムの存立性、そしてそれが持ち堪えているんだということを指摘しています。確かにですね、この時期のモネの作品には視覚的な崩壊の只中でいかに形を描き持ち堪えさせるかという類まれな戦いがあると思います。そして晩年のターナーに匹敵するような非常に注目すべき時期の作品もあると思いますが、ものによってはもう形がほとんど持ち堪えずに崩れ落ち、ただれ落ちてしまっている、そういったものも散見されます。例えばこの時期の作品は全て1918～1924年と分類されるので区別しづらいですが、これですよ（会場で印刷された作品画像を傍聴者に示しながら）、《日本橋》というタイトルの作品、小さくて申し訳ないですけど、この辺りになってくると、それこそ無理やりドゥルーズに紐付けるとポロックに近いオールオーバーな感じになってきて、やはりですね、視覚的カオス、目の狂気という言葉で言い表される中で、宮崎さんはそれをあまりにも楽観的に受け取っているような感が否めない。モネは典型的な例で、それだけじゃなく博士論文全体を通しての問題、まあ「破綻」の問題ですよ。破綻の可能性といったものがやや希薄かなという印象を受けました。

言い換えると持ち堪えができなくなる、持ち堪え不可能性、あるいはリズムが破綻して形が保持されなくなってしまうようなことですね。もっと言えば芸術たり得るものと芸術たり得ないものを分けるものは一体何なのかという非常に大きな問題に関わってくると思います。質問が長くなりますが、もう少し続けます。宮崎さんがさっき述べたようにドゥルーズはポロックの絵画ではダイアグラムが全景化してしまって本当のたらめになってしまっていると厳しく退けています。宮崎さんは白内障による「目の狂気」、狂気という言葉的印象的に使っていて、これに引きつけるとやはりドゥルーズ＝ガタリはですね、特に晩年の仕事においては狂人の描いたものを芸術とはみなさないといったように非常に冷たく退けるということをやっています。『哲学とは何か』の中で、もうご存知の箇所かとは思いますが麻薬の問題から始まってですね、子供が描いた絵、そして狂人が描いた絵というものは持ち堪えることなくほどけていくという風に言われている。さらにいうとベーコン論の中でも「ヒステリック」という言葉が使われていて、これは説明の必要な概念ですがそこまで言及する時間はないので省略しますが、ヒステリー患者にはできないことが芸術にはできるんだという言い方を割と明確に述べている。するとですね、差分が重要になってくると思います。病者や狂気においてできない、けれども芸術にはできること、この差分が重要になるんだろうと思いました。それは結局リズムこそがたちを持ち堪えさせるという宮崎さんの論において考えざるを得ない問題なんだろうなと思います。これについてはいかがでしょうか。

宮崎：確かにカオスの破綻というものの危機的な状況に対してそれが留まるという前提のもとに論を進めているところがあり、その中でその失敗や留まることのできない破綻してしまうケースをどう考えるかということ狂気と芸術の違いという問題を含めて、私なりに本論文に引き付けて言うと、フレームの問題に関わっているのではないかと現時点では考えています。つまり、芸術を行うということは、全てが解けていく状況の中でどのようにフレームを与えるか、例えばそれを人間のスケールで考えたとき、それほどどこまでも掴みどころがなく広がっているというときに、それがどう空たりえるか、それが機能的なものに從属するのではなく表現として示されるためにフレームを与えること、こうしたことが芸術においてまず重要なのではないかと考えています。またモネにおける破綻した絵と破綻していない絵という区別はある一方で、やはりそれがキャンバスの矩形の中に描こうとする営みであるという時点で、カオス、壊れる中でもそれを追求する権利が与えられるものとしてのフレームというのも可能性として考えられるんじゃないかと思っていて、そういう側面で言うと、子供の絵も紙とそのサイズという有限づけられたものの中で行われる以上、もちろんとめどない行為によってもはや紙が破けて散り散りになってしまう、という破綻も考慮に入れる必要がありますが、その破綻は表象的なものにとどまるということも考えられるんじゃないか。とはいえ武田先生のご質問でもあったようにそれはフレームという制度のなかに全ての描くという営みを回収する、つまり制度に乗っ取られるというファシズムの観点にも繋がってくることに留意する必要があります。が、そうした制度としてのフレームに対してそれをずらしていく力の働きとしての芸術をドゥルーズ＝ガタリは『哲学とは何か』で述べていて、また晩年のモネにおける絵画、芸術としての評価に対してもそれは考えられるんじゃないかと思っています。

小倉：はい、ありがとうございます。かなり時間を使ってしまっていますが、2つ目の質問に移ります。こちらは先ほど大森先生から質問されていたお話にも関係するのですが、鑑賞者に関する問題です。宮崎さんの論文は鑑賞者ということに関して言及していると思うのですが、私にはこの論文を通してこれが本格的に論及されているようにはやはり少し思えないですね。昨日の作品審査の場でも大森先生が述べられていたことに少し関連するかもしれないのですが、具体的にいうと、現象学的なリズム論から非現象学的なある種の唯物論的なリズム論の哲学に移る、それ

でドゥルーズ＝ガタリが引用されるわけですが、ドゥルーズ＝ガタリを引用した場合、問題なのはやはり芸術作品の存在論なんですね。宮崎さんの論じられている通り芸術とは感覚の存在、即自存在だといひ、それは作者からも鑑賞者からも独立していると主張されている。そういつてしまふとですよ、ではどのようにして、例えば非人間的で唯物論的な仕方であっても、鑑賞者というものを積極的に織り込んでいくことができるのかということ、やはり素朴だけれども大きな問題として浮かび上がってきます。例えばですね、第五章のアブラモヴィッチのパフォーマンスを巡って宮崎さんが批判的に距離を取るフィッシャー＝リヒテとマックス・ヘルマンにおいては鑑賞者における感覚というのが全景化され、それが哲学的に論じられるのですが、それから距離を取る方向にいくわけですよ。そうするとやはり鑑賞者の問題が置き去りになるか、それとも検討されずに終わっていくような印象を感じられる。なので、もちろん鑑賞者なんて消えて無くなればいいんだ、だって当然じゃないか、感覚の存在は即自存在なんだから、と開き直すことはもちろんできるだろうし、それは間違いではないと私は思うのですが、宮崎さんは、多分そうは考えていないと思うんですよ。いかがでしょうか。こうした鑑賞者の問題に関してお考えなどあればお聞かせいただければ。

宮崎：これは非常に重要な問題かつ難しい問題としてあって、つまり鑑賞者という存在を考えたときに、現象学自体が対象と見る者、ひいてはフィッシャー＝リヒテも述べるように見る存在であることと見られる存在であることの両義性を考えるには非常に有効な議論であると私は思っています、まさにフィッシャー＝リヒテ自身もリズムの問題を現象学的に扱っているのですが、しかし本論においてはそこ距離を取るということで、即自存在としての抽象的なレベル、あるいは物質的なレベルでの身体というものをまず全景化する、それが作品論としては本論文の第三章で書かれています。

そのときに鑑賞者との関係とはどうなるのかというのは、まず身体としての即自性があり、そのうちに対自性や対他性が含まれているということ、鑑賞者の問題に無理やり引き付けて言うのであればリズムと鑑賞者をめぐる1つ可能性として示せるんじゃないかと考えています。具体的にもう少し言うと、希望的観測かもしれないですが、鑑賞者自身もまず即自的に存在しながら、それがどう経験的にもものに関わるのか、と言う問題がある中でやはり鑑賞者ではなく、少し暴力的に言ってしまうと全てが制作者たりえるような作品との関わり、つまり見るということが何かを作り直していくという経験としてあることも可能なんじゃないかという風に思っています、その作り直すという経験は、作品を作る者、あるいは即自としての作品と必ずしも同質的ではないとは思いますが、とはいえ、作品を作る者と質は違えど対自的な、自身自身をも作り替える生成の経験というのは、私の論文の中での「運動」の性質からでもリズムそのものの性質として考えることはできるんじゃないかと。私もそういう面で、私自身が作る者と作品、そしてそれを見る側としても位置付けられる可能性については検討しています。

小倉：ありがとうございました。

大谷審査員

大谷：先ずは小さいようで大きいミスを指摘させてください。先ほどの口頭発表にて「即自としての運動」と題されたスライドがありました。それと同じ内容が論文では6頁と23頁にて同じように使われていますが、そこでは水・氷・蒸気は水素分子の収束と発散によるものであると述べられておりますが、この「水素分子」、どう考えても水分子だと思うのですがいかがでしょうか。

宮崎：すみません、その通り水素は原子であって、水として結合される分子はH₂Oでした。

大谷：こちらは後ほど必ず修正をお願いします。その上で、武田先生のご指摘の中でファシズムの

話がありました。それでふと思い出したのが、ファシズムに関係した言葉の問題として、例えばル・ボンが『群集心理』の中で「言葉とはイマージュを呼び出す押しボタンに他ならない」と言っているのだけど、その言葉の選択についての質問です。この論文 6 頁~7 頁冒頭の間に記された根本的な考え方というのが重要な位置を占めていると思うのですがけれども、論文を実際に読むと「発散と収束」という言葉が何度も対で使われていましたね。ところで、例えば「収束」だったらコロナ感染症の「収束」、その対になるのが感染症「拡大」だったと思うのです。もう一つ挙げると、「発散」というと例えばストレス「発散」、それに対応するのはストレスが溜まる、つまり「蓄積」だと思うのですよね。この「発散と収束」というのを並べて Google 検索すると、すぐに高校数学の話が出てくるわけですよ。「発散」だったら無限大になる、「収束」だったら有限確定値になる、と。もう一つ出てくるのがブレインストーミングの話で、アイデアを出す「発散」とそれをまとめる「収束」という風に。そこで、発散と収束という言葉に対にして選択したのは、一体どういった過程でそうなったのかということをお聞かせください。

宮崎：今回引用していない文献も含めて、例えば最近再版されたペイトソンの『精神と自然』でも、科学的なものにおける発散と収束という言葉、章を分けながら論じられていまして、収束する連続は予見可能なもので、発散する連続は予見不可能なものという対比がなされていたりもしているということも参照しながら、また蔵本由紀の同期における振動子に関する細胞や遺伝子のレベルで発散と収束の連続として扱われているということがありまして、こうした物質的なところからクレイのような抽象的な造形論に至るところまで、また先ほどおっしゃっていただいたような様々な分野での適応可能な「持ち堪え」を示すものとして発散と収束はあるのではないかと、そしてそれが極めて抽象的かつ具体的な身体としてあるのではないかと考えてこの言葉を選びました。

大谷：じゃあ、これは広がりの変化の「発散」と閉じられに向かう「収束」というわけで、エントロピーの増大と減少に対応しているということ参照した、と。

宮崎：そうです。それをさらに哲学的・芸術論的に敷衍したということです。

大谷：そうですか。ではそのような考え方をするとき、ドゥルーズも引用しているのだからブリゴシンとかの散逸構造の話とかが出てくるのかなと思っていたのだけど、例えば「カオスモス」とかはそれに影響されて構築されたものでもあると思うのですが、カオスの考え方についてはどう考えていますか。

宮崎：カオスについては様々な問題があると思うんですけども、本論に関しては芸術論からそれをどう結び付けるかというときに、おっしゃっていただいた影響と、一方ではクレイの影響もドゥルーズ＝ガタリ、特にドゥルーズの側にありまして、たびたびクレイの「灰色の点」が宇宙的なものに跳躍するというところだったり、クレイの『造形思考』から、不可視なものを可視的にする、複数の線に解けていくことを生成的に捉えようとするということを中心にクレイの路線に沿って展開していることもあって、私は今回そちら側を芸術論として展開するために援用して論を進めたということがあります。

大谷：最初に水の状態云々のことをメインで言っていて、要は気体ってのは英語で gas だけど語源がカオスなのね。だから、熱力学的な言及をより厳密に踏まえていたとしたならば、丁度良い言葉なのかなとも思います。ありがとうございます、以上です。

高橋審査委員

高橋：ここまでの質疑応答は非常に有意義な話ができていると思いますし、口頭試問というのはあなたが作家であり研究者として一人前であるかどうかということの試験なのですがけれども、まあ大変よくできているとはまだ言いませんが、最初の 30 分の説明はちょっと早口で多少心配には

なりましたけれども、これだけの全6章の盛り沢山で様々に接続アレンジメントしているこの内容をよく30分で喋ったな、と。特にドゥルーズ＝ガタリを終始一貫して扱うということで、審査員に小倉拓也先生をお迎えするかどうか、あなたの希望でしたね、私も論文指導としては、小倉先生を迎えるんだったらこれはもう論文をしっかり書かなきゃいけないよ、と。それに答える形でまとめられている、まとめてくれたな、と思っています。それです、ね、質疑応答でもだいぶ明らかになってきたのですが、ポイントは現象学的なリズム論ではなくて、つまり私にとってリズムがどう現れるかということではなくて、リズム自体の原理論を考えたいということなんです。即自としての振動、対自としてのリズムというこの二つ、特にまあ質疑の中で話題になってはいますけれども、即自としての振動というものとクレーの灰色の点、これを結び付けたのは、これは宮崎くんの良い点、まあドゥルーズもクレーは話題にしていますが、その点は非常にお見事だなと思うわけです。

じゃあ僕は何を質問しようかと言うとですね、第二章の即自としての振動、対自としてのリズムという対比から、第三章では「形相と質料」という問題が出てきて、私の文学研究やあるいは漫画研究の中で形相と質料の関係、つまり漫画でいえば単なる線が一つの記号として意味を表し、しかしその記号の意味に全てを還元できない物質性も持つ、僕の場合は形相と質料というよりも可能態（エネルギー）と現実態（デュナミス）という言葉を好んで使いますが、そのアリストテレス由来のこの問題があなたの論文で、なるほど深められたと思うわけです。それが特に第三章です。形相と質料は、ドゥルーズの美術史、絵画史理解でいえば古典主義に対してロマン主義が表現と質料、そして近代印象派では素材と諸力という風に、形相と質料の問題を段階的に展開しているわけです。それでこの問題は私の漫画研究も含めて、このように厳密な議論をしていけないといけないんだということが改めて分かった。何がどう厳密なのかというと、例えば真善美というのは、かつてはひとつだったわけですよ。私が思うに人類史というのは真善美というひとつだったものがほどけていく、つまり論理的に正しいものは必ずしも善ではないし、美しいものは必ずしも善ではない、この3つがほどけていく。あるいはあなたの先輩でもある堀圭之くんの博士論文の中で書かれたことは、本来的には運動と時間と生成とは1つだったわけですが、これが運動と時間がほどけてしまうのがドゥルーズの映画論なわけですが、同じように、生成までほどけてしまうのが堀圭之くんの論文だったわけです。運動も時間もなき生成が可能だ、と。これは僕も博士の教育に携わってきた中での発見で、学生から教えてもらったことのひとつなんですけれども、今回あなたに教えてもらったのは、形相と質料という緊密に結び付けられていたものが、これは形相が意味とかたちに分割されたのが表現、なおかつそれが素材と諸力にほどけていくというこのプロセスが近代絵画なんだなということです。このほどけていくというのは小倉先生も言っていた「カオスに抗する闘い」であるのと同時にこれは人類の可能性でもあるというところまでそういうことを思ったのです。何か感想みたいなものですが、その点についてはどう思います。先ほどから気の利いた反応、エリアス・カネッティだとかグレゴリ・ベイトソンだとか、ちょっと今の僕の意見に対して、これはこれまでの論文指導では話題にできなかったことですが、何か答えてください。

宮崎：はい。この第三章に関する形式の話は、質料に形相—実質の関係を与えられる古典主義のコード化の問題から最終的には素材と諸力へという解体をまずは扱っています。その元として『アンチ・オイディプス 資本主義と分裂症』なんかがあったりするとは思いますが、その質料というものを私が作品を作っていくことと重ね合わせたときに、物質的なものがかたちになる、あるいは物質を伴うかたちや物質を伴わないかたちだったり、制作として何かを作るにあたって現象であろうと物質であろうと「かたち」という問題が大きな主題となる。もちろんこの『千のプラトー 資本主義と分裂症』11 プラトーにおける古典主義、ロマン主義、近代というのは3プ

ラトウの地層化の議論だったり、本論で取り上げることはできなかったのですが、イェルムスレウの議論が前提となっている中で、今回はドゥルーズ＝ガタリの理論のみを取り上げてパラフレーズするものにはなっているんですけども、かたち自体が空間や時間以前の運動から生成すると岡崎乾二郎の『感覚のエデン』やクレアの『造形思考』を参照しながら本論文でも述べているように、形相という結果的なものから関係を問うていくというよりはむしろその形相がどのように形成されるのか、あるいはほどこけていくのかという力の働きを、つまり「動くもののかたち」をみようとするときに、質料を素材に分解していく近代の問題であつたりそれをコード化していく古典主義の問題を同時に考えるというのは重要になってくるのではないかと考えています。

高橋：はい、大変よくわかりました。それとですね、即自と対自というのはですね、元々はヘーゲルの言葉で、ヘーゲルの生成哲学としてあるのですけれども、いわゆる正反合の弁証法としてある。ドゥルーズはこれを踏まえた上で即自としての差異と対自としての反復という『差異と反復』の中で、おそらくあなたの論文もそうなのでしょうけれど、ヘーゲルを批判的に展開しなおしていく。昨日の作品審査の場でも少し話題にはしたのですけれども、その正反合の三幅対がおそらくキリスト教的な三位一体だとかとの対応なんでしょうけど、こうした生成哲学が目的論的な生成であろうと非目的論的なものであろうと、良かれ悪かれ悪用されていくことがあると思うのです。これはファシズムの問題でもあるかもしれませんが、キリスト教による魔術的で時に陰謀論的な数字です。この3という数字の問題にあなたも関与しているわけです。それについてはどう思いますか。

宮崎：はい。まず前提としてそうしたヘーゲルの問題を退けると言うことに関して『差異と反復』の第一章ではヘーゲルを無限大と位置付けて、差異が無限大に拡大していくというときにどういう点を批判するかといえば、それはその差異というものがどこまで行っても類似や類比でしかあり得ない、なぜならそれを止揚してしまうからである、という展開で述べられていると思うんですけども、今回、ドゥルーズ＝ガタリおよびベーコン論を大きく取り上げた私の論文における3つの対応に関しては、そうではなく、その3つ自体が、ドゥルーズ＝ガタリ自身も段階的に書いているけれど、それが同時的でもありうるということを何度も示していて、それは領土化、脱領土化、再領土化、あるいは古典主義、ロマン主義、近代、そしてベーコン論でも同様に語られているところに私も着目しているということがまずあります。あるいは3であると同時にその中にも即自と対自という二つの対比があり、その元に今回の論文ではドゥルーズ＝ガタリにおけるカオスの一側面としてもある運動を位置付けるといったように1と2と3が同時的にそして複数の異質性として存立するという側面に着目しながら本論文を書いたこともあり、ただ3であるということの段階を退けるために2つの関係だったり1つの発生を問うものであつたりを検討しながら、1が高次存在として決定的な根拠となるのではなく、それを現実に関直していく働きがその内から対外的なものを含めて存在するといったある種の入れ子構造をより考えていけばいいなど。そしてそれがただヨーロッパ的なものだけではなくて、東洋的なものも含めた、そしてそれはオリエンタリズムに見られる安易な二項対立としてではない、より複数の問題として考えていけるのではないかと考えています。

大森：では小倉先生、二回に分けてとも思っていたのですが、この回でもう心置きなく、思う存分言っていたらいいかな。

小倉：はい、遠路遙々、秋田から呼んでいただいたので、私の方から少し質問を続けさせていただければと思います。今の西洋だけでなく東洋という話について、3という、政治にもかかる概念一般としておっしゃっていたのですが、それに関連づけて。宮崎さんは論文の中で例えば『千の

プラトー『資本主義と分裂症』の中に出てくるリトルネロにおける三つの時代、古典主義、ロマン主義、そして近代を切り替えながら論じていて、そしてさらにですね、『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』の中でも手と目の対決による絵画史に触れていらっしゃるのですが、とりわけ後者に関して1番重要な時代が抜けているんですけど、気付いていますか。

宮崎：ビザンティンですかね。

小倉：いやいや違います、古代エジプトです。

宮崎：ああ、古代エジプトですね、すみません。レリーフの問題とかを扱っているところの。

小倉：そうです。その話で、触視的と私は言うのですが、その概念の一番雛形、というか、典型例として出てくるのが古代エジプトですよ。それが多くを参照しながら後にどのようにして手と目の対立となっていくのかという話になっていくわけですが、なので3というカテゴリーを相対化する、あるいは非西洋的なものにも注目しなければならないというときに、おそらくドゥルーズ自身がエジプトというギリシアに密接して常にヨーロッパの近傍に居続けた不気味な他者みたいなものを念頭においていたんですけれども、どうですかね、古代エジプトに関しては全然忘れていたという感じですか。

宮崎：そうですね、『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』を精読していた中で、古代エジプトから西洋的な問題を相対化して、そこから目と手の対立となり、小倉先生は指先的なものと言われているデジタルなものと手動的なもの対比として分岐した中でさらにそれをベーコンなりセザンヌなりが触感的なものとして置き換えた、という流れ自体は自分の中でも整理しようとはしていたんですけれども、今回の論文の構成上、3つの対比を重ね合わせるという、とりわけベーコン論においてはギリシア、ビザンティン、ゴシックの時代とを重ねることに主題を当てた結果そこが抜け落ちてしまったということはある、それについてはもっと根本的に検討する必要があるなと思っています。

小倉：オッケーです。全然全然、一番重要ではあるけれども、無くても議論は成立していたと思いますので。またその辺りもどのように考えたかを今後ぜひお聞かせください。

もう1つ、これは他の先生方の質問をぶり返しますけれども、ファシズムの話ですね。武田先生と大谷先生が言及されていましたけれども、やはりこれはリズムを考える上でちょっとそう簡単には我々も終われない問題で、手元にドゥルーズ＝ガタリの『千のプラトー 資本主義と分裂症』があるのですが、ちょうどですね、脱領土化の話で分子状のものが全景化してくるところにこういう記述があります。ちょっと読みますね。ポール・ヴィリリオの議論を参照しながらこう言っています。

「ヴィリリオが述べているように、脱領土化によって全てが分子化する時代において問題なのは詩人として住うのか、それとも人殺しとして住うのか。人殺しとは分子状集団と手を組んで現存の民衆に向けて爆弾を投下するものことである。」(MP426/397/中 391)

おそらく大袈裟ではなくて、脱領土化した現在の私たちの資本主義的世界は文字通り分子状化した民衆と手を組んで爆弾が投下されている時代ですよ。なので、もう少しそのシリアスさを持って、リズムを論じる者としてそれにどう対抗するのか、しかもリズムによって、詩人として住うのか、人殺しとして住うのか、そうでないなら宮崎さんは何者として住うのかということ、これをぜひお聞かせください。

宮崎：そうですね、確かに今のご指摘は、例えば11プラトーにおけるリトルネロの分子化としてもっとも特権的に語られる音楽においても同様の全体性に回収されかねない、ということをドゥルーズ＝ガタリ自身が言っていますし、そこに引きつけるなら音楽は政治的陽動として良くも悪くも極めて有効に機能する。その暴力性については現状においても至ところで問題となるわけで、そういうことについてリズムがそれに加担するのではなく、どのように対抗するのか。まず1つ

として外から対抗するのではなく、リズムがその構造の中に入り混んで大きな根幹を担ってしまうということそれ自体をどう突き崩せるかということが問題としてありまして、なぜそれを考えるに至ったかという、作品の制作、生成ということに関しても同様の問題が横たわっている、ゆえに音楽がそうなりえるし、絵画だってそうなりえると思っているからです。絵画で例えれば、社会主義リアリズムに見られるように表象はいとも簡単に分子状集団と手を組めてしまう。

そういったこと踏まえて詩人として住うのか、それとも人殺しとして住うのかという質問にお答えすると、常に制作者であり続けるという、制作者として住う状態をどのように作り上げるか、ということが重要であるように思います。つまり分子状集団と手を組むというのはそれ（対象）を表象的にそして形式的に悪用するということだと思います、それは脱コード化の典型的な例としてあげられる。こうした表象化に対してそれ（対象）を現実の問題に引き止めてなんとかそれを常に検討し続ける。大工が自身の仕事に対して自己反省的になり、自身の行為を問い直すことと木を組んでいくことを重ね合わせることで自身の身体をも問い直していくように、その検討を思弁的なものとしてだけではなく、身体を作り直す行為として。ファシズムもまさに行為的なものなかで表象を利用する、借り受けるという中で、その行為を常に制作として引き戻し続けるということがひとつ、リズムを考え、実行する上で私の肯定していきたいところであり、信じているところではあると思っています。

小倉：ありがとうございました。

武田：今、だいぶ良い話が聞けたなと思っていて、そこでリズムを諦めるんじゃないくて、論文の中でも何度かリズムが破綻しかけるというか、転換しなければいけない部分があって、そこが僕は気になった。もちろんスラスラと読めて面白いなと思ったんだけど、ちょっとごちなくなるどころとかがやっぱりあって、それがどう面白く展開されるのかなというのは気になったところで。今の話は凄く良い、良かったな、と思いました。リズムをただ手放すんじゃないくて、もう一度組み直してというか、自分のものとして考えるという、今の小倉先生の質問に対する答えは凄く良かったなと、感想ですけど思いました。

それで、1 つはそこに関わるところで、持ち堪えるというのが、まあほとんど答えは出ている感じはあるんだけど、一方でまたカオスの問題と関わっていると思いますし、それが直接的な死ということにも関わってはいるんだけど、小倉先生の場合は「古い」の問題とかがあると思うんだけど、宮崎くんの場合は例えば作品制作の中での持ち堪え、要はある種の失敗とか、制作の出来なさとか、終われなさとか、そういうところはリズムに関わると思うんですけど、その辺は僕の個人的な興味もあるかもしれないんだけど、ある種の失敗のようなもの、人間主義っぽい話になってしまうんだけど、その辺は論文では異質性のところで少し触れられてはいたんだけど、特に大きく触れられているわけではなかったと思うんだけど、それについてはどう思うというか、実体験としての話は何かあるのかな、という質問です。

宮崎：そもそもこれから話す自身の体験がこの論文を書く動機の多くを担っていると言っても過言ではないんですけども、私自身が作品と呼ばれるものを作ろうとする中である種の器用さというものがネックとしてあった。つまりズレのなさ、差異の作れなさ、全てをコード化して形式化し、表象化出来すぎてしまう、いや、あるいはあらゆる既存の形式に乗っかることが出来てしまうということが学部からの根本的な問題になっていて、何かを描こうとしてもそれが全て何かしらの既存の表象を借り受けるものになってしまう。さっきの議論の話で言うとそれはもう制作ではなくてファシズムへの加担に近いような形にしかならないということを実感したときに、それを制作としてどう脱却するかということを見ると、もう何も作れなくなってしまいうという状態が続いた、という経験があります。つまり、表象を借り受けなければ何も描けない。ドゥルーズ

もベーコン論の中で白紙の画面の中にすでに全てがあるという近代における困難について言っているんですけども、まさにその困難に当たり続ける、それを避けよう避けようとするとも何も作れなくなって、出てくるものは常にどうしようもないものが出続けるか、どうすることも出来すぎてしまうものしか出てこないという状況が続く中で、私はある種の不器用さに対する憧れ、つまり中間状態で既存の形式から常に少しはみ出してしまうことの創造性に対するコンプレックスみたいなものが常にあり続けた。出来すぎることと出来すぎないこと、全体性に迎合し続けることと破綻し続けることという両方を、制作が本当に続けられないほどの困難の中でそれをどう肯定していくかということがまず大きな問題としてある。どちらも捨てない、どちらにも寄りきらない、でもどちらもある、ということはどう制作という形で言えるのか、そういったことを今回の論文ではより根本的な制作論の問題として問いたかったというのがあって。形式から逃れるが、完全に形式化されないなんてことはない、つまり私の中ではカオスであることの危機以上に、カオスからいとも簡単に逃れることのできる形式化としての危機がこの論文においてははかかなり重要になっていると思っています。こうした幅の揺れ動きを即自としての振動、そしてその対自的な出会い直しとしてのリズムとして作品制作の試行錯誤と合わせながら思考していることではありました。

武田：ありがとうございます。

高橋：私は日本文学が専門なので、これを質問しないといけない。世阿弥の「序破急」という言葉、これを世阿弥が提唱したとも受け取れるような文言で書いていますけれども、世阿弥は序破急を解釈し直したというか、定義付けしたあるいは再領土化したということなので、その書き方は注意したほうがいいたろうと思います。元々は雅楽の演奏においてですね、序っていうのが長い、それぞれの楽器のつまりチューニングで、あれはでたらめだけれど美しいですね。本当にでたらめかどうかは考える余地がありますが、チューニングですからある種でたらめから始めるしかないんですよ。何を質問したいかということ、リトルネロ論での歌うことと家を作ることと家を開くことの3つですね、それから序破急という3つ、これは対応しますよね。それについてはどうですか。

宮崎：序破急に完全に則った雅楽の楽曲はあまり多く残っていないらしく、私も数少ない曲を聴くに止まってはいますが、チューニングし続ける序はカオスそのものとコード化、コード変換の作用、環境を作っていくということですね。そこから破における緩やかな領土化。急が脱領土化の宇宙的なものとして作用するかは検討の余地があるとは思いますが、急を「速度になる」という風に捉えればやはり対応して考えることはできるのかなと思いますし、それも丸ごと音楽における全体性の問題とつながるんじゃないかとも思います。

高橋：はい。そして山崎正和は「成り就く」つまり成就、これは世阿弥の言葉なんですけれども、そこを強く重要視してリズムは完結性なんだという風にずっと言っていて、それは僕の中では違和感があった。むしろリズムっていうのは連続というか反復で、終わらないものだというか。でも山崎は完結性であると言う。それで、成り就くと同時に、世阿弥は落ち着く、落ち着くとも言うんですね。それは話にちゃんと落ちがつくということなんですね。それもやっぱり完結性なのです。これは昨日、実はわれわれ審査員で話していたことでもありますが、持ち堪えの二つのあり方としてスピノザ風のコナトゥスみたいに自存する力を私たちが持っているあるいは神の加護によってそれを持っているといった自存的な持ち堪えと、それからこれは小倉先生のテーマでもあるんだけど、ファビュラシオン (fabulation) つまりお話を作るといようなそういう持ち堪え方があるのだろうと。リズムの完結性を踏まえた上で、その二つの持ち堪えは少し違うんじゃないかという話が出たんですよ。それについて何か感想を述べて欲しいんですけども。

宮崎:物語を作る持ち堪えに対しては肯定的ではないようなところがありまして、なぜかというところ、物語を作る持ち堪えというのはある種フィクションを作るというか、フィクションにならざるを得ないところがあると思っていて、例えば絵画であれば宗教という物語に絵画を構成するあらゆる要素を還元してしまうような、それはコード化する欲望に鑑賞者を向かわせることでもあるんじゃないかと考えていて、こうした物語の生成を逸らせるところに形式を行き来する持ち堪えを見出せるのではないかと考えています。

高橋:なるほど、良いですね。カオスについて人間の死みたいなのを考えると、せっかく唯物論から始めようとしたのに結局は人間主義に戻るんじゃないか、と。そういうありうる反論とパラレルな関係で、せっかく絵画が物語から分離したのに、それは小説でも同じ問題があるんですけども、結局は物語に回帰してしまうのか、みたいな反論がありうる。絵画でも小説でも同じです。ここからは僕の意見ですが、それは物語が人間のものだと思えるからこういった批判の対象になりうるわけで、例えば石ころにも物語があるし、人間にも石ころにも同じことがいえる、そういうことでいいんじゃないかと思うわけなんですけれども。

宮崎:それはポストトゥルースにも関わるんじゃないかと思っていて、つまり真実みたいなものがわからなくなるがゆえに物語を求め、分子化された出来事がポストトゥルースによって物語として収奪されていくというような事態に対する対抗、引き戻しとして本論では感覚の即自性によって持ち堪えるということを芸術における作品論として考えたんですけれども。

石の物語がある、とは確かにいえるとは思いますが、じゃあ石の物語って一体なんなのかっていうことを考えると私にはちょっとまだ噛み砕けていないというか、安易になりかねないというか。

高橋:いやいや、石の物語に、例えば人間と石という違うものの中で人間が石の物語に出会えるんじゃないですか。これがリトルネロだったら、葉っぱと鳥が出会うように。

宮崎:ああ、自身が作り変えられる契機として石から物語を与えられるということであれば私もすぐわかるというか、そう思います。

高橋:そういうことを宮崎さんは本論文で書いたな、と僕は理解しました。ベルクソンの言う「ものの知覚」です。

大森:よろしいですか。

小倉:じゃあ、あと一つだけ。今、高橋先生からファビュラシオンという話が出ましたけれども、宮崎さんが物語、作話行為として積極的にコミットする立場ではないというのはよく分かったのですが、例えばですね、ドゥルーズ＝ガタリは宮崎さんも持ち堪えの作品に関して参照されているモニュメントという言葉を使っているのですが、彼らにとってモニュメントとは何かというと、それは記憶ではなくてファビュラシオンだという風に言うんですね。作話行為というものを小説だけではなくて彼の別の著書でもある『シネマ』にも見られるような映画論としても言っているわけです。先ほどポストトゥルースの話もできましたけれども、例えば『シネマ』の場合で明確なのは、作話とは要するに民衆を作り出す行為なんだと言うんですね。ベルクソン『道徳と宗教の二源泉』においても開かれた宗教じゃなくて閉鎖的な宗教を生み出す能力が作話行為だと言っている。これは、ある種ポストトゥルースも含めた現在の私たちが直面している問題の文脈で言うと、むしろそういった作話行為の持つ、開かれるんじゃないかと閉鎖すると言う側面、それにポジティブなことを読み取れるような気もしなくもないんですけれども、いかがですか。

宮崎:はい。そうですね、それはその通りだと思います。例えばドゥルーズ＝ガタリは来るべき民衆のための開かれと言うことを脱領土化の側面として言っていると思うんですけど、それに対し

て作話行為は閉じられによって民衆を創造しようとする、そういうことに関しては、私自身も開かれるということと同じくらいそれ以上に閉じられることについて、を本論文でも肯定的に考えようとしていて、それをリズムとして読み替える。閉じ切るとコード化されるという逆戻りもあってしまう中で、どう閉じるか、その閉じ方の追求と存立するかたちで開くことも考えようとするところがあるので、それは結構根幹の話ではあるというか、まさに収束の話でもあると思うんですけども。

小倉：ありがとうございます。

○ 審査の講評

大森審査委員

冒頭から個人的な体験となって申し訳ないのですが、私は宮崎さんの論文を読みながら、常に、一見この論文の内容には似つかわしくない、でも実は関係している『ヴァール』という古風な言葉をずっと思い出していました。ヴァールというのは西洋絵画の造形性の根幹をなす概念で、画面上において個々の色彩の質及び色彩同士の関係性によって描かれるものの状態やもの同士の関係がそれぞれあるべき状態として描かれているかどうかという調子の価値、適合性を表すものです。この概念はもともと日本語に置き換えにくいものなのですがフランスでは次のように説明されています。日本語にしますと「ヴァールは対象の立体感や奥行きを表現するために画面上に割り当てられる」。この「割り当てる」をフランス語では *répartir*、つまり「ふたたび分かつ」とか「再分配する」という意味で使われているのですが、この再分配するという感覚が私たちにとって分かり難さの原因になっていると私は考えています。つまり目の前の対象を直接画面上に文字通り右から左に描きうつす（うつすは移動の〔移〕と写真の〔写〕の両方あると思うのですが）のではなく、眼前の情報が一旦網膜を通して画家の中に集約され、分析・変換を経てキャンバス上に対象と等しい価値＝ヴァールとして再分配される。そういう仕組みを表しているということに気付かされます。今回宮崎さんの論文を読むことによってこのヴァール生成のプロセスが領土化、脱領土化、再領土化というプロセスと私のなかで重なった時に、私のヴァールに対する理解がより一層深まり、絵画制作の原理としての実態が自分の中で定まったと感じました。そしてこの気付きはドゥルーズが語る言葉としてではなく、それ以上にあくまで研究者であり作家であり、とりわけ画家としての宮崎さんの切実な言葉によってもたらされたものであると実感しています。

少し回り道になりましたが、結論に移ります。宮崎さんはご自身の経験に端を発したリズムに対する関心をテーマに据えて、自身に固有の制作論にとどまらず、芸術生成、その全体の仕組みを振動とリズムの関わりにおいて一つの普遍的な形として示すに至りました。

何よりも私が宮崎さんの論に触れることでヴァールに対する理解を新たにし、さらに深め得たことこそがこの論文の普遍的妥当性を明かすものだと思います。今後私と同様に多くの人が宮崎さんの論や作品に触れることで、新たな知見と経験を得ることでしょう。もちろん現時点の論文と作品にも今回の審査会で指摘されたような課題はあります。それでも今回宮崎さんがたどり着いた地点は博士後期課程の研究の成果として極めて高いところにあると認められます。よってこの度の宮崎さんの作品と論文が博士の学位にふさわしいものだと認めます。

武田審査委員

本当は今の口頭試問を踏まえて言いたいんだけど、ちょっと用意したものを読みたいと思います。宮崎さんは、リズムという概念を用いて自身の作品及び芸術の営みについて研究されてきま

した。その始まりは恐らく、ある種の乗れなさや制作の出来なさのようなものがあつたのだと思います。ドゥルーズ＝ガタリというとても難解で一筋縄ではいけない参照点を巧みに使いながら自身のリズム論を構築していったことには頭が上がりません。本当にお疲れ様でした。論旨の説明は軽快であり、まさにリズムに乗って展開されていたと思います。一方で、論文の中ではある種の躓きや出来事、失敗が異質なものであるという言葉によって見え辛くなっているという点についても指摘しておきたいと思います。異質性とはある意味では制作というものにはつきものであり、そのことについてもう少し具体的に触れていただければと思います。また、リズムに乗せられる、乗っ取られるといったことについてもう少し明確に書いてもいいのではないかなと思いました。この点は今後の展開なのかもしれませんが、今日の社会状況、メディア状況ではそのことは避けては通れないのではないのでしょうか。ある種のリズムの限界を垣間見ることができた分、その点がもう少し見えてくればいいのかなと思いました。ただ、序破急という三つですね、まさに流れの中で論を展開している点は高く評価したいと思います。リズムという概念は内在性についてでもあると思います。抵抗が対立的なものではなく、遊びやプレイのようなもの、まさにDJがミキサーを操作するかの如く、サーファーが波に乗るかの如く展開されている、これは芸術を営む上でとても重要だと思います。また、今日の社会がある種の「降りる」ということを念頭に置くことで展開されている中でリズムということについてはより考えるべき点があると思います。それは宮崎さんだけでなく、私のような人間にも考える余地があると思います。リズムがあること、またそのリズムに乗らされていることを踏まえつつ、そのリズムからいかに降りて別の方向、別のリズムを作り出すか、これからの活動に期待したいと思います。制作においても、音、インスタレーション、パフォーマンス、絵画と様々なメディアを縦横無尽に展開し、自身の作品を構築しており、まさにリズム論の展開というにふさわしいものとして評価したいと思います。一方で、昨日の審査でも指摘されましたが、ある種のリズムの破綻のようなものどどのように向き合っていくのか、自身の研鑽の中で引き続き模索して行って欲しいと思います。

結論としましては、論文、作品及び研究を総じて博士学位にふさわしいものとして評価したいと思います。

小倉審査員

修士課程までの風景へのアプローチから今回の研究におけるリズムの主題化というのはとても説得的なものだと思います。つまり世界を、それを知覚する主体の意識や有機的な行動する身体に還元することなく、そうした主体を前提とせず世界が自らの論理によって何らかの秩序を生み出していく。それも、本来的、内発的な結びつきを持たないバラバラなものたちが、それでも結びついたり切り離されたりしながらかたちを生み出していく。そういうことを論じるには、リズムは唯一とまでは言わないにしても、やはり特権的な対象であると思います。芸術という営みの親和性から言っても、リズムの主題化は問題の立て方として非常によかったのではないかなと思います。自然科学的な語彙とリズムの現象学、そして唯物論的なリズムの哲学への連絡のさせ方に関しては、より丁寧さ、慎重さが求められると思いますが、何よりクラーゲス、山崎、ベルクソン、ドゥルーズ＝ガタリなどの難解な、本当に難解なテキストに取り組んで、もちろん哲学の専門的な観点から見ると不十分と言わなければならない点もありますけれども、まず作品を第一に、制作を第一に取り組みながらこれらの難解なテキストを粘り強く読解したことは高く評価できると思います。またそこから得られた理論的な視座から、とりわけモネの晩年に注目して現象学的光学と非現象学的光学という枠組みから果敢に分析を試みた点もとりわけ興味深く読むことができました。もちろん先ほどの質疑応答でも述べたように、私はそれに異論・反論がありますが、それは良くも悪くも宮崎さんの姿勢を浮き彫りにするようなものだと思います。そうした

ことが露わになる議論が展開されているという点が、まず一番重要だったのではないかなと思います。論文総体を一貫して振動とリズム、動くもののかたちという観点から展開したことは徹底されていました。それだけ宮崎さんの制作と研究におけるそれらの重要性がよくわかるものでした。

今後の制作と研究の期待として、やはり汎リズム的な様相を現在は呈していると思いますが、この獲得物ですね、おそらく博士論文での獲得物というのは研究者であれば一生呪いのように付き纏うと思いますので、理想を言えばそれを果敢に引き裂いて行って欲しいと思います。それができなくても、呪いのように付き纏うこのリズムという概念とうまく付き合っ行って欲しいと思います。それこそさっきも言った通り、リズムというものがこの現在の世界で爆弾を民衆に投げつけるものとして働いているのであれば、リズムを諦めることなくですね、もっともっと強くて、賢くて、優しいリズムを実践してもらえればいいかなと思います。お疲れ様でした。博士の学位にふさわしいと考えています。

大谷審査員

昨日、宮崎くんのミミズとスマホつまり人類が共存しているような作品を見まして、うちの大学のミッションポリシーの中に、「地球社会の平和と共存に貢献する」という言葉がありまして、それをそのまま具現化しているじゃないかと思ったわけですね。奇しくも宮崎くんは 1996 年に生まれました。それはちょうどソーカル事件というアカデミアにおける大事件があった年ですね。それはポストモダンの知識人による科学の誤用が糾弾された年であります。なぜこれを話したかという、私は今回審査に関わりまして、大変多くの思索を促されたからです。これを持ってきたのだけれども（本を掲げながら）プリゴジンの『混沌からの秩序』という私の若い頃に読んだ本をいまさらもう一回読むくらいに思索を促されたわけです。そしてこの本をあらためて読みますと、最初の方に出てくるのが「二つの文化」という、1964年にC・P・スノーが文系と理系との乖離を嘆いた講演をした、そのことが元になった話が出てきます。そんな状況をどうにかしたいというわけで、散逸構造論が展開されるのだけれど、その当時から60年以上たって学問の専門分化がさらに進んで、世界の様々なところで「分断」という言葉が時代のキーワードとして使われるようになっていきます。それで思ったのは、宮崎さんの仕事というのはまさに「二つの文化」に対してアーティストとして橋を架ける仕事だな、と。そのような大きな仕事をされたという風に思います。「動くもののかたち」というのはそのままわれわれの言葉で言う「散逸構造」に他なりません。それを大きな思想に転じさせた、自立した研究者として申し分ない、つまり学位取得にふさわしい、相当するだろうと断言させていただきます。

高橋審査員

私は講評文を用意してきませんでした。ここでの宮崎くんの最初の30分の話と、それから質疑応答を聞いて話をしよう。で質疑応答でも論文に対する中身の話は出来たと思っています。この質疑応答も含めて有意義な展開があり、それに対して予想以上に応えてくれたなど、まずはそれ自体を評価したいと思います。論文もすでに他の先生方のご指摘がありましたが、難解で様々なものをちゃんと脈絡を持って、宮崎くん自身と文献との対自的なリズムをつくることができたと思います。

先ほども言いましたが、私自身が宮崎さんの論文を読ませていただいて、発見だったと思うのは、形相と質料のいわゆる生成哲学の問題で、私自身もある程度までは考えてきたというか岡崎乾二郎も言うような運動の問題も含めて考えてきたんですけども、それをさらに一歩進んだ展開に宮崎くんがしているなと思います。形相と質料がいかにかにほどけていくか、という人類史の間

題であると同時にそれをカオスとして捉えることができる。さらに同時に、それがどう持ち堪えられるか。という、様々なヴァリエーションでありパターンの繰り返しなんだなというある種の絶望感を踏まえてなんですけれども、そんなことを思いました。私は決して絶望しているわけではないんですけど、宮崎くんはこの達成を元に、あるひとつの展開が今後博士として大変期待できると思います。

あともう 1 点はものの知覚、つまりベルクソンの知覚、そしてドゥルーズの知覚をふまえた、つまり唯物論的な知覚について、そこも十分に展開できていると思いました。

以上 2 点、いずれにしましても、リズム論をやりたいと言ってきた博士 1 年生の時の出会いから、どのようにしてやればいいのかなどと思いつつも、非常に楽しく付き合わせて貰えて大変ありがたかったという感謝も込めて、宮崎さんの作品と論文とを博士の学位にふさわしいものとして高く評価したいと思います。

以上、宮崎竜成の課程博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同は、金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科の学位授与(課程博士)の博士論文等審査基準に照らして、本申請論文及び研究作品が基準に対して十分であることを確認し、優秀であることを認め、これが博士の学位に相応しいものと高く評価した。