

研究論文

強度・ウォーホル・花村誠一

三 脇 康 生

はじめに

精神科医の花村誠一は強度についての精神病理学を作った精神科医として有名である。そもそも、強度とは何を指していたのか。ここではまず、花村の弟子にあたる精神分析家で精神科医の十川幸司の概説からそれを押さえておこう。花村は精神病理学者のミュラー・ズーアから強度の着想を得ている。それを一言で表すならブランケンブルクの述べた次の一言が鮮やかな表現だと十川は述べている。「[患者の体験をすぐにこちらへ(略)、我々の言語の翻訳する(略)のではなく、その前に、まず一度あちらへ(略)患者の世界に(その軌道のただなかに)飛び移ること(略)]」である。そしてこのように患者の経験へと飛び移るときに働くのが、花村の言う「強度の共振」であり、治療者はウインドサーフィンやハングライダーをするさいのような、新たな身体感覚で患者の経験の中に入り込む一というのが、初期から現在まで花村が行っている臨床である。^(文献1) 花村は強度概念について戸惑いを見せていると十川はする。曰く「また一方で、強度と統合失調症との関係については、花村はある時期は、強度を統合失調症に特異的なものとして論じ、また別の時期には、強度を統合失調症という疾患とは独立して議論を進めている。強度が統合失調症に特異的なものかどうかという問題は、花村の論文を読む限り、いまだ決着がついていない」。^(文献2) 十川はintrapyschic(精神一内的)／interpsychic(精神一間的)の二分法を持ち出す。「intrapyschicな観点からは、強度とは統合失調症の「過程」(ヤスパース)あるいは「メタ因(Metagenie)」(クルト・シュナイダー)が引

き起こす患者の感覚変容、身体変容の経験の度合いのことである。この経験は、(略)ミュラー・ズーアの描画に示されているように、患者にとっては言語では表現できない強度的な出来事として体験される。そしてこの体験は私たちの日常生活で成り立っている経験の単位や尺度を分解してしまう。時間を例にとるなら、時間は本来、連続的な性質と強度的な出来事として患者には体験される。これが妄想知覚の経験である。このように強度は、日常臨床においては、妄想知覚、妄想気分、時間の断片化などの症状の中に出現する。また一方で、統合失調症の回復とは、この強度の「量に即した減衰の問題」(ミュラー・ズーア)であり、この強度の減衰とともに、患者の妄想形成と慢性化が始まる。一方、interpsychicな観点からは、強度は何よりも患者の感覚変容や身体変容の変化の変化(変化率)に対する治療者の感覚である。花村が「強度の波動」あるいは「強度の共振」と呼ぶものは、患者の変化の度合いを治療者が自らの感覚を通して感知し、それにリズム性や速度の調整を行うことによって、身体的に呼応していくことに他ならない。したがって強度の臨床において重要なことは、治療者が統合失調症が経験している強度をいかに承知し、その感覚を高めていくかということになる」。^(文献3) その上で十川は次のように指摘する。曰くintrapyschicな観点からの強度は患者の心的世界の中で起きる「出来事」としての強度記述であり臨床へ導入することは難しくはないが、しかし一方でinterpsychicな観点からの強度は治療へ導入することは難しいと。^(文献4) それは「統合失調症者が経験している強度

の体験が、私たち神経症者（健常者）の経験と共約不可能である」^(文献5)からである。ではどうすればいいのだろうか。我々神経症者（健常者）には強度を持つ出来事を外から観察することしか起きないのだろうか。十川はこう書く。「この問題を検討しておかなければ、私たちは統合失調症の強度の出来事を、私たちの生と内的な関係を持ちうる経験として考えることができないだろう」。^(文献6)十川はそこで、神経症者にも強度への通路が開かれているとして、いくつかの芸術体験を取り出す。曰く「花村が精神病理学固有の領域の仕事を進めながら、土方巽の舞踏に傾倒し、ジョイス、ベケット、ヴィトゲンシュタインなどの病跡学研究を、精神病理と同様に重視しているのは、それが強度について学ぶ最も豊かな場所だったからである」。^(文献7)しかし不思議なことに、この芸術家の羅列のなかには、花村があればほど熱心に取り組んだアンディ・ウォーホルの名前がない。十川は思いついたまま名前をあげたのだから深く考える必要はないかもしれない。しかしそこで考えるのが、十川の専門とする精神分析のはずである。なぜ、そのようなことが起きるのか考えてみるのも案外大きな考察をもたらすかもしれない。それを考察するには、土方巽、ジョイス、ベケット、ヴィトゲンシュタインとウォーホルの感性の差を考えねばならないだろう。なぜ十川はここでウォーホルの名前を落としたのか、その理由を考察することは意味があると思われる。少なくとも十川は、なるべく神経症（つまり治療者側）から離れた（すなわち病理の重い）作家を無意識のうちに取り上げたと症候的に読むことはできる。多くの論者が書いているように、ヴィトゲンシュタインは発達障害と、他の作家は統合失調症と親和的だと論じられてきたからである。ただし花村自身はヴィトゲンシュタインも発達障害ではなく統合失調症圏内だと主張している。^(文献8)統合失調症は近代的主体が立ち上った後のその無根拠性に発症するものだとすれば、発達障害は近代的主体の立ち上がらなさにより発症する。つまり近代的主体をベクトル軸にすると、統合失調症と

発達障害は逆方向を向いていると考えられる。同じベクトルのプラスとマイナスであると考えられる。花村には、このプラスとマイナスの違いを見逃すことはできないだろう。最近、発達障害のもたらす表現の力が評価されている。いわば深みを欠いた反復の力強さ（強度）を評価している。それに対して深みからの表現が、統合失調症によるものだと言う精神科医が増えている。

ここで土方巽についても、統合失調症だったアントナン・アルトーの翻訳者でありサミュエル・ベケットの翻訳者の宇野邦一が深く論述していることに着目しよう。宇野は土方巽に関する本の中でまさに以下のように書いている。^(文献9)「ある日サミュエル・ベケットが（略）対話で言ったことを読んで、私は仰天したことがある。それはベケット自身ではなくまずユングが若い女性の患者について言ったことで、ベケットはそれをユングの講演で聞いたのだ。ユングの言葉はこうである。「彼女は実は、生まれたことがなかったのだ。戦慄すべき表現である。しかしベケットはこの言葉を、少しコンテキストをずらしながらとりあげている。ベケット自身の言葉も同じように戦慄すべきものだが、少し調子が違っているのだ。私がこの言葉に仰天したのは、このベケットの『また終わるために』のなかの謎めいた奇妙なテキストのひとつがこんなふうには始まっていたからである。「おれは生まれるまえからおりにいた、そうにきまつてる、ただ生まれぬわけにはいかなかった。それがあいつだった、おれは内側にいた、おれはそう見てる、おぎゃあと泣いたのはあいつだった、おれは内側にいた、おれはそう見てる、おぎゃあと泣いたのはあいつだ、おれは泣いたりしなかった、おれは光なんか見なかった」。つまり、私はまだ生まれていないばかりか結局生まれたことなどなく、別の人間、「あいつ」が私のかわりに生まれたのだ。ここで誕生は即興されたところか即興の拒絶であり、生まれる、創造されるという事実の拒否なのである。先天性をもって、あらゆる先天的なものとおに生まれるということの拒否であ

る。人間は先天的でありつつ、先天性とともに生まれる。まさにこのことが、ある人々にとっては恐ろしいこと、耐えがたいことなのだ。アルトーもまた、まさにこの問題について書いている。「私は先天的な生殖性である、つまびらかに言うなら、私はけっして自己を実現したことがない。／自分が存在であると、先天性によって存在であるなどと信じるばかりどもがいる。／私は存在するために自分の先天性を鞭打たなくてはならないものひとりだ」先天的生殖性とは、それゆえ、自分自身で生まれようとし、先天性を拒絶して第二の誕生を実現しようとするのである。なぜならもし私が先天的存在であるとすれば、すべてはあらかじめあり、私はけっして生まれたことがないのだから。結局私は一度も生まれたことがなかった。ベケットの作品では、けっして生まれたことがなく誕生を拒否するこの私が、生まれた別の私について書くのだ。誕生のこの奇妙な拒絶、この第二の誕生への願望、それはたんにベシミズムのしるしではないだろう。それがベシミズムだとしても、それはまったく奇妙なベシミズムなのだ。そして「先天的生殖性」の問題は、自分自身の生まれしてきた身体をあらゆる機能、あらゆる器官、触れる手、見る目、呼吸する肺などとともに糾弾する身体の問題である。アルトーははじめから器官に対して奇妙な戦いを宣告し、器官なき身体にいたろうとした。この身体の経験は、身体をもってする芸術だけでなくエクリチュールと思考において起きていることを理解するうえでも大変重要と思える。土方は彼独特の方法で、器官を排除する身体を第二の誕生の探求を試みた。始まりとはいつももじつに複雑な問題である。いかにして始めるか。人が何かを始めるとき、その前に何もないとしたら、人は始めるさえない。しかし人が始める前にすでに何かがあったとしたら、人はけっして本当に始めることができない。要するになんであれ、私たちはけっして始めることができない。始めるのはいつも私以外の誰かである。私の知らない他者が私の背後で、私が存在していないときに、あるいは始まったことさえも知ら

ない間に始めるのだ。私たちはけっして始まりを支配することはできない。「私は先天的生殖性である」といいながら、アルトーは始まりを、誕生を全面的に支配しようとする意欲を表現していたのだろうか。そうであり、そうではない。始まりを支配しようとする私の意図のあるいは他者の意図から離脱させることが問題なのだ。もし私が始めることができないなら、他者も始めることはできない。先天的生産性として何も支配しようとしないうまま始めるのは、まさに身体なのだ」。以上で書かれた先天的生殖性を、ドゥルーズの、宇野の、花村の、十川の挙げる作家達は目指していたのだ。確かに花村自身は、ウォーホルも統合失調症の不全型の表現だと言明してはいる。^(文献10) ウォーホルは発達障害ではなく統合失調症である、そうでなければ大衆の真相にまで届く創造はできなかったのだと花村は書く。^(文献11) しかし最も強迫神経症的に先天的生殖性を発揮したのがウォーホルではなかったのか。全てのイメージがデジャブになった中で作品を作るウォーホルは、身体や言葉の開始（それらを始めること）に立ち向かい器官や決まり文句と闘う土方巽、ジョイス、ベケット、ヴァイトゲンシュタインよりも、イメージのデジャブ性を扱う点で先天的生殖性に入る前に時間がかかり、主体の病いと距離感を維持できているはずである。ここでは大前提として身体と言葉と同行にはイメージを扱えないと仮定せざるを得ない。身体や言語とイメージの間に差を見ることは、ジャック・ラカンの言う鏡像段階の成立した後のことを考えることになる。したがってこの見方自体が神経症圏内の見方である。しかしそもそもintrapsychicな観点とinterpsychicな観点を分けている段階で、それは神経症圏内の観点である。だからこれら二つの観点のつなぎ目について論じることは、言わばギリギリの神経症圏で可能になる。あるいはジル・ドゥルーズはイメージの言語である言語IIIについて記している。^(文献12) しかし一気に言語IIIに進むのはやはり危険である。言語IIIは一番最後に出てくるからである。

ここで浮かび上がらせたいのは、以下のことである。ウォーホルが神経症圏内者であったとすると、その作品を見ることでintrapyschicな観点とinterpsychicな観点の区別に安住して論じることができなくなることである。十川が言うように「強度の共振」を行うためには、まず強度を持つ出来事にintrapyschicに出会うことが必要であり、そのためには上記のような芸術活動の考察が必要不可欠であるとしても、しかし最終的に浮かび上がってくるのは、ウォーホルが神経症であるということではなく、intrapyschicな観点とinterpsychicな観点の区別の崩壊をもたらす作家がウォーホルである可能性があるということである。なぜだろうか。

精神科医の樽味伸は「具の時間」と「素の時間」を区別する。患者が症状から外れたような時間のことを「素の時間」と呼ぶ。^(文献13)とすると先天的生殖性は「具の時間」に発生している。先天的生殖性についての記述を、統合失調症者に関して行っていくことが、まさに精神病理学や病跡学の使命であった。病名が変更される前の分裂病の方がその際の呼び名としてはふさわしいかもしれない。しかし樽味伸は、このような先天的生殖性を「具」として扱おうとせず、それから外れる時間を「素」として回復の希望としたと思える。^(文献14)つまり「具」に焦点を合わせないのである。それは、十川も指摘するように、強度に（つまり樽味の「具」に）焦点を合わせることが治療として良いものなのかは不明だからである。^(文献15)樽味は敢えて強度＝具には近づかないか、むしろ深い関心を維持した沈黙で対応する。では「強度の共振」とはいかなることなのだろうか。十川は「強度の共振」の治療的側面について花村の記述を取り上げて整理している。

「(ステップ1) 治療は膠着状態に陥る。治療者は強度を感知することによって、調整的に働く。

(ステップ2) 「強度の共振」は、患者の新たな自己を制作する。これによって患者は出来事的に変化を遂げる。

(ステップ3) 患者は治療者との強度の磁場にい

るが、ゆるやかに治療者から離れ始め、「変わり者」として社会適応の道を歩む」^(文献16)

このような治療の核心を十川は花村から取り上げている。そして以下のように書く。「統合失調者が治療者との「強度の共振」を通し、強度を調整する自己固有のリズムを獲得することは、治療を決定的な形で前に進めることになったと考えられる」^(文献17)しかしこれらのステップの核心にある「治療者は強度を感知することによって、調整的に働く」という部分の「調整」が「強制」にならないようにするためにはどうすればいいだろうか。「調整」に至る前に神経症の我々には準備が必要である。ここでこそ土方巽、ジョイス、ベケット、ヴィトゲンシュタインとウォーホルの感性の差を味わっておく必要がある。「強制」にならない「調整」を学ぶために、我々は神経症圏内にいながら、intrapyschicな観点とinterpsychicな観点の区別の崩壊としての強度と出会おうとしたウォーホル＝花村を論じる必要がある。我々神経症者は、それぐらい「強度の共振」については慎重であるべきであるし、芸術のメディアの違いによるなんらかの差異について論じないで、十川＝花村の様に、全ての芸術経験が強度へのカフカの「掟の門」であるかの様に考えることは理念的すぎるだろう。ジル・ドゥルーズはアルトの「器官なき身体」を自分の哲学の至る所で称揚したが、それとの出会いは乱暴に論じられている危険性がある。それはアルト（統合失調症者）とウォーホル（我々神経症者）の病気の違いに由来しているとも言えるだろう。そしてドゥルーズは臨床家ではないからである。むしろ、そこを慎重に架橋するために、ウォーホルからインスパイアされたドゥルーズに慎重に立ち止まる必要がある。それを花村と十川に伝える必要がある。

アンデイ・ウォーホル作品から考える

アンデイ・ウォーホルの作品が本領を見せるのは、まさにマリリン・モンローのシルクスクリーン作品である。林道郎の説明を用いてこれを以下で説

明する。「いまや、モンローというこのウォーホルの作品のイメージがもっとも流通していて、他のイメージを想起するほうが難しいほどかもしれませんが、もちろん当時はそんなことはなく、絵画の中にこんな大衆文化のヒーロー像が登場すること自体、めずらしいことでした。それはキャンベル・スープ缶と同じことです。しかし、このモンローの連作は、さきほどお見せしたキャンベル・スープ缶の作品とは決定的に違う点があります。すでに触れましたが、それは、この作品が手描きではなく、シルク・スクリーンという「版」を用いていることです。モンローが謎の死をとげるのが、六二年の八月。ウォーホルがこのシリーズに着手するのは、その直後のことです。その死に触発されて彼がこのシリーズを始めたことは確実ですが、たとえそういう意図はなかったとしても、当時のアメリカの観衆は必然的に死のアイコンとして見ざるをえなかったでしょうし、そういうコンテキストを共有しないわれわれにとっても、この連作は、やはり死を多角的に考えさせる質をもっています。シルク・スクリーンという方法は、まずは、その反復の機械性によって「手」の痕跡というものを画面から消し去り、コココーラ・ボトルによって確信した匿名性への接近を徹底させます。しかも、ベースになっているのは、映画『ナイヤガラ』の広告写真を切りとったもので、必ずしもよく知られたモンローのイメージではありません（略）。表情を見てもわかるように、顔だけを切りとられたからそういう印象を受けるのか、この写真の彼女は、こちらに向かって微笑みかけるでもなく、語りかけるでもなく、どこか虚ろな、焦点の定まらないものです。どこか、カメラがふと捉えた無意識的な表情のようです。比喩的に言えば、写真というレディ・メイドのイメージがもとになっているというところに、まず小さな死が刻印され（写真そのものが生の瞬間凍結という意味で死を感じさせるメディアである）、さらに、シルク・スクリーンというメカニカルな転写の技法が使われているというところに第二の死（手の死）が重ねられ、さらに、

状況から切り離された表情からも意味が欠落しているというところに第三の死（表情の死）があります。この表情の死は、死の意味する表情ではなく、空虚としての表情と言ったほうがいいのかもかもしれませんが、その上にシルクの平面的な色彩が、輪郭と微妙にずれる形で、しかも明暗によって暗示される立体感を無効化するように乗せられていて、イメージの人工性を際立たせています。あたかも、化粧が化粧として顔の表面から剥ぎ取られて、独立した薄膜として浮き上がってしまったかのような感じです。反復という方法だけでなく、この平面的な「メーキャップ」の扱いに、幻影としてしか存在しないマスメディアの中のイメージの幻影性—文字通り、make upされたものとしての—が、鋭く前面化されています。また、反復を使わない単体のモンロー・イメージもウォーホルは多く制作していますが、そのときには、必ず、顔を画面の中心において動作を感じさせなくし。かつ背景をフラットに色彩によって閉じてしまうことで場面性をも排除することで、ますますアイコン性をきわだたせています。現在のMOMAのコレクションで、よく知られた『ゴールド・マリリン』（略）などは、そのアイコン性が突出したもので、死のイメージであるとともに、現実を超越したまさに礼拝対象としてのアイコンになっています。そのけばけばしく「メーキャップ」された薄っぺらなイメージの質と、超越的なものを示唆するアイコン的な構造の同居を見ると、われわれが生きている時代の肖像画がここにあると言いたくなるようなものですね」。(文献18)

まさにウォーホルほど明確に、現代の超越性はこのような薄っぺらな表面性にあるということを、イメージを用いて示した作家はいない。超越性の衰退としてモダンの衰退をクロノロジカルに指摘する精神科医は内海健を代表として多く出てきている。(文献19)しかし花村誠一はポストモダンをモダンの後に来るような時代概念とは取らないだろう。(文献20)その証拠として、花村はウォーホルについて以下のように記述していく。それを以下に見ていこう。

花村のウォーホル

花村はウォーホルについて以下のように書いている。「私が統合失調症について論じるのは、アイコン（写し）の概念の導入とともにです。いまあげた人物誤認現象などが典型ですが、統合失調症の精神病理学には、個体とその写しという概念対が役立ちます。そもそも、個体という概念は、ラテン語の“individuus”（分割不可能）という言葉に由来しています。また、統合失調症が概念の創始者Bleulerによって「分割の狂気」（略）とも評されていたことを想起してください。あるものを写真に撮れば、どこへでも持ち運べるという意味で、アイコンは脈絡独立性をもちます。あるものを写真に撮るのは、どの角度からも可能という意味で、アイコンがこのように便利であるのは「□□の写し」という所有格表現によって導入されるときだけです。もしそうでないとすれば、アイコン（写し）ほど危険な代物はないのではないか、というのが私の構想の始まりでした」。^(文献21)そして統合失調症は所有格表現が撤廃される事態であると花村はする。すべてが「写しの写し」となって所有格表現が「ばかになっている」事態であると花村はする。「このことがおそらく、私がウォーホルに破瓜病的な表現身振りを見出したことと関連します。このアーティストの代表作といえ、あのおびただしい量のシルクスクリーンによる作品群でしょう。それらは既成の写真イメージのキャンヴァスへの転写、つまり、写しの写しの作成以外の何物でもありません。実際、彼の作品群を「ばかばかしい」と一笑に付す人たちが多いことも、われわれはこのさい押さえておくべきです」。^(文献22)ウォーホルの戦略を一言でいうと以下であると花村はしている。「その戦略は、機械的なものを機械的にというへべフレニックなりテラネスである。こうして、背後なき純粋な「表面」としての“Andy Warhol”が誕生したわけです」。^(文献23)

強度とは何か

ここで、□□の写しの□□の持つ超越性は、花村

=ウォーホルが示したように現代では随分と表面に存在していることを確認しておきたい。花村は、強度について考察するときに、長井真里の「事後的内省」と「同時的内省」の区別を取り上げている。長井は次のように書いていた。「事後的内省」では、「みつめる自分」と「みつめられる自分」との間には主体-客体関係が成立していたが、「同時的内省」ではどうであろうか。「絶えず自分が自分をみている」という患者の言葉の上では、一見したところ、「事後的内省」と同様の主体-客体関係が成立しているかのようにみえる。しかしこれは、「同時的内省」という事態を言葉で表現したときにはすでに、この事態をあとからふり返ることつまり「事後的内省」を加えるという操作一がなされているためにすぎない。このような言語加工は棚上げにして、「同時的内省」の体験それ事態を考えてみるなら、そこでは「みる自分」と「みられる自分」との間には端的な主体-客体関係はまだ成立していないことがわかるだろう」。^(文献24)さらに長井は次のように書く。「「みること」と「みられること」の同時的体験はおそらくその性質上かなり不安定なものであって、通常はどちらか一方の面がより前景にたった形で体験されるものと思われる。「同時的内省」が「みること」の方に傾いて体験される事態であるとしたら、一方（みられること）の方に傾く体験として、「被注察感」が生じている」。^(文献25)長井はさらに「同時的内省」を行う主体こそが真の主体であり、「事後的内省」を行う主体は形式的な主体にすぎないと木村敏の研究を用いて主張している。花村は、これを木村の中動態の考察を重ねている」。^(文献26)花村は、自らの主張する強度的内省を「同時的内省」と等価だとしている」。^(文献27)しかし長井は、この二つの内省、「事後的内省」と「同時的内省」は均衡が取れている場合が健常者でもあるとしている」。^(文献28)つまり病者においては、均衡が崩れ過ぎているのだ。整理すると、長井は被注察感の方へ振れないで、つまり過度の受動性へ振れないで、能動性の方へ振れた「同時的内省」を取り出した。それを「事後的内

省」といういわゆる制度的内省から切り離れたのだ。ドゥルーズ・ガタリが、制度の問題をフェリックス・ガタリが参画したラ・ボルド病院の制度分析の取り組みから学んだことを、筆者は花村に口頭講演で指摘したことがある（2008年、東京藝術大学におけるネグリ・シンポジウム）。しかし花村は制度については否定的で、大切なのは強度だと返答したのだ。花村の弟子の十川も、強度と制度の関係を否定的に論じ切る。^(文献29)しかし制度に関して、花村も十川も乱暴な否定を行っているとはか思えない。ここで確認できる様に、長井における受動的「事後的内省」こそが制度的内省であり、そして能動的「同時的内省」こそが花村が言おうとしている「強度的内省」なのだとしたら、むしろ制度について花村も十川も熟考するべきだろう。

花村自身は神経症者であるから「事後的内省」と「同時的内省」に関しては、均衡は取れているはずである。ではどのようにして均衡を崩せば良いのか。「事後的内省」と「同時的内省」は均衡が取れているのだから、敢えて「事後的内省」を弱めることによって「同時的内省」を強めることができる。そのことで患者の体験、つまり受動的過ぎる「同時的内省」による体験にも対峙できると考えるのだろう。少なくとも二つの内省の分岐点までは到達することができる。ではどうすれば「事後的内省」を弱めることができるのだろうか。それは、林道郎がマリリン・モンローの死、それを描写する作者の手の死、モンローの表情の死の三つの死を指摘したように、このような死によって、花村が書くような所有格性が崩れてしまう経験をするによってである。つまりウォーホルの作品を見ることで「事後的内省」は弱めることができる。そのとき、花村の書く様な強度的内省が立ち上がるのである。ではなぜ強度的なのか。十川が書いたようにミュラー・ズーアから患者の記述不可能性を指した言葉が強度であるという指摘は正しい。しかし十川の論文ではドゥルーズとの関係は、宙吊りにされていた。ドゥルーズにとって強度とは以下のようなものである。「強度と

いうのは、明らかに、こうした＜概念の同一性・諸概念の類比・概念内部の対立・諸対象間の類似＞などではない。そうではなくて、＜概念の同一性・諸概念の類比・概念内部の対立・諸対象間の類似＞以前のものであり、＜概念の同一性・諸概念の類比・概念内部の対立・諸対象間の類似＞が、それによって構成され与えられる当のものであると考えられる。(略) それでは、強度は何によって捉えられるのだろうか。このように、感性と記憶と思考という諸能力の経験的な行使によっては捉えられないとすれば、強度を捉えることができるのは、その経験的な行使を超え出た超越的な行使のほかにはない。^(文献30)強度は経験的には感覚されないものだが、超越的に感覚されるべきものである。とするなら「事後的内省」とのバランスを崩しながら「同時的内省」が、体制を崩しつつ掴み取るものを強度的なものと呼ぶ他はない。この意味で花村はドゥルーズの強度概念と、神経症圏内のウォーホルを通じてより繊細に出会うことになっていると言える。花村が長井を信頼するのは上記の理由によるだろう。

ドゥルーズから考える

以下にジル・ドゥルーズが、自分の哲学に如何にウォーホルを必要とするか書いている箇所を引用する。「もっとも機械的な、もっとも日常的な、もっとも常同症的な反復さえ、芸術作品のなかにおのれの場所を見いだす。しかもそうした反復は、そこで他の諸反復に対してつねに置き換えられ、そしてひとつの差異を引き出すべし心得ているかぎりにおいてつねに置き換えられるのである。というのも、美学には、日常生活のなかへの芸術の組み込みという問題以外にいかなる問題も存在しないからである。わたしたちの日常生活が、規格化され、常同症的なものになって、消費物のますます加速された再生産に服従するということが明らかになればなるほど、芸術は、わたしたちの生活にとりついて、わたしたちの生活から、あの小さな差異を、すなわ

ち、他方においてかつ同時に、反復の他の諸水準のあいだで戯れるあの小さい差異を引き抜いてやらなければならない、しかも、消費の習慣的な諸セリーの二つの極限を、破壊と死との本能的な諸セリーと共鳴させ、こうして愚弄の目録に残酷の目録を付け加え、消費の下に破瓜病患者のあごのきしむ音を発見し、そして、戦争の徹底的に卑劣な破壊の下に、さらに消費のいくつかのプロセスを発見しなければならないのであり、たとえここやそこにあるひとつの縮約でしかない選別になろうとも、すなわちひとつの世界の終末に向かうひとつの自由でしかない選別になろうとも、このうえなく奇妙な選別を持ち込むことのできる、怒りのそれ自身反復的な威力によって、<<差異>>が最後に表現されるために、この文明の現実的な本質をなしているもろもろの錯覚と欺瞞を、まさしく美学的に再生産してみせてやらなければならないのである」。(文献31) このような芸術の形態の三つの例として、を音楽のベルク、まさに絵画のウォーホル、小説のビュートルを挙げている。さらに付け足しとして映画の「去年マリエンバートで」を加えている。このドゥルーズの指摘部分は花村も引用しており、いかにウォーホルが反復と量で表現する特異な存在であるか言及している。(文献32)

制度と強度

長井が書く「事後的内省」が作るものが制度、逆に制度が作るものが「事後的内省」だとすれば、強度は「同時的内省」が捕まえ得るものと言える。ここに制度と強度の関係は明らかになってくる。十川は先の論文で、強度と制度の関係を無関係のように書いているが、これは筆が滑っているとしか言えない。ここで注目すべきは、花村が美術批評紙「みずゑ」に批評を書き、佳作に入選していることである。その時の論文「エムベドクレスの末裔—現代芸術へのサイコロジカルな接近の試み」では、美術批評家、宮川淳の名前を挙げてデュシャンの次の一節が引かれていた。「おそらく、<<デュシャンにあっては問題はあくまでテクニクの認識ぬき

はありえなかった>>と喝破しえた宮川淳氏を唯一の例外として、今日の芸術のすべての問題圏を先どりした、このマルセル・デュシャンという匿名の肖像は、その作品が提起するサイコロジカルな問題性を、彼の適用するテクニクの本質的意義を照明しつつ把握するのではないかぎり描けないであろう。デュシャンのよって創始された、かのレディメイド・オブジェにしても、<<芸術家もちいる色彩の入ったチューブは、みな工業的なレディメイド>>の産物だから、世界中のあらゆる絵画は<<つくられたレディメイド>>である>>というアイロニカルな、とはいえ、もっともラディカルな<<観念>>によってささえられているのであり、凡百のシュルレアリスムのオブジェに対して種差性を主張する」。(文献33) このように全てはレディメイドであるという制度化された表現の現場において、すなわち□□からの写しの□□自体が危うくなった次元で表現を続けることに花村は、統合失調症の症状の特徴に近いものを感じ、かつこのような表現に向き合うことでのみ統合失調症者に向き合うための準備ができているのである。

花村は制度の問題よりも強度の問題に触れたいと筆者に語ったことがある。だがしかし、一気に強度へと足を踏み入れることは、日本の80年代の特に美術に起きた自己肯定的運動の過ちに陥る危険性に注意が必要である。「強度の共振」には、治療としての危険を孕む可能性がある様に、芸術のいわゆるポストモダン化、つまり神経症者の自己肯定化を促す危険性がある。その証拠に、花村は以上の様にデュシャンの制度=全てはレディメイドであるという問題を論じてから、ようやく花村はデュシャンの「大ガラス作品」の中の人体や物体について次のように書き始める。「不可避免的に生成する人体ないし基本的な物体をえらんでしまったというアイロニー」であると。(文献34) そして花村は以下のように書く。「デュシャンは(略)<<統計学的な空間>>のさなかへおもむくのだ。この空間のなかでは、ヒトはすでに一個の自動人形として物在の論理をおびた存在で

あり、もはや<コギト>の明証性は神話でしかない。あるのは非人称的なLuft（宙空）のみだ。しかし、この自動人形は、まさに<<不可避的に生成する人体>>以外ではなく、このメタ・レヴェルの認識においても、かの二律背反は痕跡として依然としてたちあらわれるのだ」。(文献35) 二律背反は物質と精神の二律背反であり、レオロジーとは「物質の変形と流動についての学問」(文献36) だと花村している。言わばレオロジーは物質の一元論の上での技術を指す。この一元論から、二元論は痕跡として、つまり結果として立ち上がるだけである。ウォーホルもレディメイドの中から表現を立ち上げた。我々はイメージの一元論をここから花村と共に導き出すことができる。作品に出てくる形象は、主体の操作できるものではなく、イメージの群れの中から言わば不可避的に生成する形象でしかない。花村はウォーホルを通して、美術制度の制度化の極北＝クリシェとしてのイメージの一元論の中でこそ不可避的に発生する強度に出会ったのである。

花村は、制度的な「事後的内省」と強度的な「同時的内省」のバランスをウォーホルの作品を見ることで崩せたのである。ここでこそ我々は、ウォーホルの様に「事後的内省」が強い神経症圏内から、「事後的内省」と「同時的内省」のバランスを崩して統合失調症へ向き合う飛躍方法を確認することができる。身体や言語に取り組む土方、ジョイス、ベケット、ヴィトゲンシュタインという作家や哲学者よりは、イメージに取り組むウォーホルの方が、イメージというメディア特性からして「事後的内省」が強いメディアとの格闘を果たす。繰り返すが、これはラカンの鏡像段階を経て以降の話である。

ところで最近、ドゥルーズの他者無き思想を発達障害から考えることに時代の趨勢が移っているような風情がある。曰く、ドゥルーズは自閉症であり、その褒める芸術家は全て自閉症であると。(文献37) しかしそこで忘れられているのは、花村＝ウォーホル＝ドゥルーズの三つ組である。そこで重要なのは、土方、ジョイス、ベケット、ヴィトゲンシュタイン

とウォーホルの間にある、言わば使用メディアの違いを確認することであり、その違いを確認することで花村の治療論は精密化して行くはずである。又、花村がなぜウォーホルを発達障害でないと考える理由も明らかになっていくはずである。

翻って、言わばここで我々は、美術における制度論、詩における制度論、演劇における制度論、哲学における制度論の差を確認することになるだろう。哲学における制度論には、メルロ＝ポンティの制度論があり、廣瀬浩司により詳しく検討されている。おそらくメルロ＝ポンティの制度論は先天的生殖性の考察にはほぼ等しい内容であろう。日本では美術における制度論は宮川淳によって展開された。詩の制度論、演劇の制度論にも先天的生殖性は大いに存在すると考えられる。では美術の先天的生殖性はそれらとどう違うものなのか。それは制作を開始する時の条件、すなわちクリシェに囲まれていることは同じでも、使用メディアとしてのイメージと、使用メディアとしての言語や身体との差異によるものと考えられる。この差異が生じる条件はラカンの鏡像段階である。

ウォーホルの先天的生殖性

ここまで言語や身体との闘いから先天的生殖性を立ち上げた作家とイメージとの闘いを行ったウォーホルを区別してきた。それは神経症においては、イメージという制度との出会いの方が、言語や身体という制度との出会いよりも遅延すると我々は考えたからである。しかしその遅延をここで取り払って、それを偽装しよう。するとウォーホルに関しては以下のような記述が正当なものと思えてくる。「かつてウォーホルはポップアートを定義して、次のように言っていた。外側にあるものを内側に入れ替えて、外側にあるものを内側に移すってことなんだ。(略) ウォーホルのポップアートにおいて生じる反復とは、さらなる反復へと開かれたイメージの永続性を保証するものではない。そのような見方を支えてきたのは、ウォーホルのイメージを大衆文化や商品経済のなかで消費される記号ないし非物質的なシ

ミラクルとして捉える視点である。しかし、これまで見てきたように、そこに認められるのは、むしろイメージの肉体的現前を破壊し切り分ける、自己破壊的で炸裂的な運動である。映像の反復のなかでイーディやジャッキーが浮かべる苦痛の表現は、イメージの分化=裂開が、このような痛みを伴うものであることを示している。ウォーホルは、永続的な反復の原理に抗して、イメージに変容可能な時間性を内在させ、対象を鏡像的に複数化し、引き裂き、折り重ね、反転させ、ずらし、事あるごとに色彩を差し替え、あるいはイメージを摩滅・溶解させ、さらには異なるイメージとイメージを合体—衝突させる。ウォーホルは、イメージを分節—展開、組み替え、反転可能な対象として扱い、イメージの絶え間ない裂開と変様、配置換えの運動を行使することによって、イメージの空虚化、脱形象化を全面的に推し進めているのだ。そのような手続きに伴い、イメージは、その持続性のなかで擦れきれ摩耗し、次第に実質を失った亡霊的な染みへと変状する。それは、空無化=虚無化した、儂く無意味なイメージの非—記号への脱落である。それは、表象からその指示対象を徹底して奪い去ることにほかならない。絶え間なく持続し、繰り返されることによってのみ、その存在を保つことのできる音楽と同じく、ウォーホルの絵画においては、なんらかの実体ではなく、実体の不在こそが持続・反復する。^(文献38) 上記の引用をウォーホルのイメージ先天的生殖性の描写としてはじめてここに置くことができる。これがドゥルーズの言う言語IIIの使用による描写なのだろう。この言語IIIを用いて初めて次のように言えるだろう。「ここにおいて芸術とは、隔離、歪形、消散という三つの力の表現としての肉塊—感覚の生産である。」^(文献39)

付記

- (文献1) 十川幸司「強度と個体化—その臨床的導入を巡って」現代思想 2015年5月号 p 122 青土社 2015年
(文献2) 十川幸司 同上 p122

- (文献3) 十川幸司 同上 p123
(文献4) 十川幸司 同上 p124
(文献5) 十川幸司 同上 p124
(文献6) 十川幸司 同上 p125
(文献7) 十川幸司 同上 p125
(文献8) 花村誠一「ウォーホルとポップ哲学—病跡学的再考—」日本病跡学雑誌 p36 2008年
(文献7) 十川幸司 同上 p129
(文献8) 花村誠一 同上 p26
(文献9) 宇野邦一『土方巽—衰弱体の思想』p70—71 みすず書房 2017年
(文献10) 花村誠一 同上 p32—35
(文献11) 花村誠一 同上 p36
(文献12) ドゥルーズ・ジル ベケット・サミュエル(宇野邦一 高橋康也(訳))『消尽したもの』p22—23 白水社 1994年
(文献13) 樽味伸 『臨床の記述と「義」』星和書店 2006年
(文献14) 三脇康生編 『臨床の時間—素の時間と臨床』ナカニシヤ出版 2021年
(文献15) 十川幸司 同上 p124
(文献16) 十川幸司 同上 p129
(文献17) 十川幸司 同上 p129—130
(文献18) 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』p31-32 art trace 2005年
(文献19) 内海健『「分裂病」の消滅—精神病理学を超えて』青土社 2003年
(文献20) 三脇康生「内因性疾患の軽症化という物語は何を我々に考えさせるか」多文化間精神医精神医学会誌『こころと文化』2021年5月(印刷中)
(文献21) 花村誠一 同上 p26
(文献22) 花村誠一 同上 p26
(文献23) 花村誠一 同上 p27—28
(文献24) 長井真理「内省の構造—病的な「内省過剰」について—」『内省の構造—精神病理学的考察』p87 岩波書店 1991年

- (文献25) 長井真理 同上 p88
- (文献26) 花村誠一 「治療行為としての強度的内省」臨床精神病理 32巻2号 p149
2011年
- (文献27) 花村誠一 同上 p149
- (文献28) 長井真理 同上 p92
- (文献29) 十川幸司 同上 p120
- (文献30) 森田裕之『差異と反復を読む』p64
作品社 2019年
- (文献31) ドゥルーズ・ジル(財津理(訳))『差異と反復』下 p323-324 河出書房新社
2007年
- (文献32) 花村 同上 p36
- (文献33) 花村誠一「エンペドクレスの末裔 現代芸術へのサイコロジカルな接近の試み」みづ
ゑ 800号 p132 美術出版社 1972
年
- (文献34) 花村誠一 同上 p132
- (文献35) 花村誠一 同上 p132
- (文献36) 花村誠一 同上 p129
- (文献37) 松本卓也 『創造と狂気 プラトンからドゥルーズまで』 講談社2019年
- (文献38) 沢山遼「ウォーホルと時間」『絵画の力学』p168-169 書肆侃侃房 2020
年
- (文献39) グロス・エリザベス(檜垣立哉(監訳))
『カオス・領土・芸術ドゥルーズと大地のフレーミング』p146 法政大学出版局 2020年

謝辞

科研費(基盤c)課題番号20K00240(代表者 三脇康生)「アートによる地域再生の実践的検証—障害者アートと地域アートの未来像を探る試み」の支援を受けた。