Title	アーカイヴと生成論(Genetics) : 「新しさ」と「似ていること」の解読にむけて(ジェネティック・アーカイヴ・エンジン : デジタルの森で踊る土方巽)
Sub Title	
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	
Publication year	2000
Jtitle	Booklet Vol.6, (2000.) ,p.80- 95
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000006-04394206

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アーカイヴと生成論（Genetics）

――「新しさ」と「似ていること」の解読にむけて――

前田　富士男

「美術館（Museum）と霊廟（Mausoleum）を結びつけているのは、その発音上の類似だけではない。あのいくつもある美術館とは、代々の芸術作品の墓所のようなものだ。それらは文化が中和されたことを証しする。芸術の財宝はそれらのなかに死蔵されている。市場価値は鑑賞の幸せを駆逐してしまうから、鑑賞の幸せにあずかりたければ美術館におもむけ、とされている。自身のコレクションを持っていない人――しかし私人としての大蒐集家など骨董品になりつつある――が絵画や彫刻を大規模に知ることができるのは、ただ美術館においてだけだ」★1。アドルノのエッセイ「ヴァレリー　プルースト　美術館」（1953年）は、このように始まる。

アーカイヴに入るためのドアは、いつもさまざまである。浮き彫りを配した荘重なブロンズの扉や現代的なデザインのガラス・ドア、立て付けのよくない木製扉。それはそのままアーカイヴの設置された空間を、つまり美術館や図書館か、市庁舎か公立機関か、個人かといった空間の違いを告げている。そうしたドアを押すたびに、われわれがいつも念頭におくのは、テオドーア・W・アドルノのこのエッセイの告発であり、また同時にエッセイが扱っていない視角、すなわちアーカイヴ空間という観点である。

一般に美術館＝墓所論がふまえているのは、作品は価値中立的空間たる美術館にではなく、その作品が所属した空間、本来の機能連関に即した空間に復帰、復元すべきだとの議論である。だが、「本来」の機能には回帰不可能であるという認識のもとに、本来の機能を簒奪し、価値中立・没利害関心（カント）という新しい美的機能に作品を所属させた時代が近代である以上、作品が生まれた環境に作品を展示したところで「美術館に輪をかけて鬱陶しい」（アドルノ）だけだ。では近代人は、そもそも「本来性」などありえない墓所的美術館を封鎖しえないとしたら、いったいどのような態度をとりうるのか。アドルノはよく知られているように、ヴァレリーとプルーストに二つの典型的な態度をみる。文化を失われたものとして断

念しつつ、痛みに身をひたしてなお作品を「血のにじむほどのっぴきならないものとして受け取る」ヴァレリー的態度か、作品が死ぬことによって、つまり作品が歴史化されることによって初めて解き放たれる層を主観や記憶として受けとめるフラヌール（遊歩者）のプルースト的態度か、である。プルーストにとって古い流行歌のほうがベートーヴェンよりも、聞き手の生き生きとした記憶を「はるかに心に染みいるかたちで保持して」おり、アドルノがそうしたプルーストの態度に、より現代的な可能性を見いだしているのは否定できない。美術作品は、プルーストの小説の主人公が眠りにおちいるとき、かれの記憶のなかにあって、ヴァレリーには見つけることができない宥和に達するからである。「文化財というカオスは次第に小暗くなっていき、自分の体がはるか彼方の光輪と一つにとけあうのを感じる子どもの至福感にかわるのだ」。

近代以降の人間がこうした記憶層でしか最上の芸術体験を持ちえないか否かの疑問はおくとしても、アドルノが美術館という作品の集積に対して、創作過程の帰趨を見届けようとする「制作者」ヴァレリーと、「新しい生産のタイプへとひっくりかえる」ような天才的な「消費者」プルーストを対比している点は重要である。作品のコレクションは、まず制作と消費という契機から検討するのが、アドルノのみならず通常の観点であろう。もちろん、ヴァルター・ベンヤミンの論じるあのコレクター、エドゥアルト・フックスや、ミシェル・フーコー／ボルヘスのテクストに登場する分類家ジョン・ウィルキンズの名をあげるまでもなく、さらに収集、分類という契機もそれに加わる。

しかしわれわれは、作品の集積という状況に対して、鑑賞、制作や消費、収集、分類という契機のほかに、それらを横断するもうひとつの別種の視点を強調しておきたい。それが、アルシヴィストの眼ざしであり、アーカイヴへの視点である。

1．アーカイヴ——ゲヌスという主題

アーカイヴ（archive）とは、ギリシア語アルケイオン（archeion）に、つまり公会堂のような公共建築に由来し、やがて公的な記録保存所を意味するようになった概念である。アーカイヴがそうした呼称のもとで制度的に認知されたのは、近代の19世紀になってからのことだ。1830年代の英国をはじめ、近代国家という体制下に大規模な「公文書館」が要請され、設立された。大英博物館が図書と美術品を収集・展示し、閲覧に供する時期と重なっている。その点でアーカイヴは、活字化・図書化されていない文書資料を収集・管理する機関と言ってよい。しかし他方で、アーカイヴは人間の「エピステーメ（知）」の装置として、古代にまで遡って考えるべき文化的装置でもある。そもそもアーカイヴは、人間のさまざまな活動を「記録」した資料を保管する場所だからである。アルケイオンは公共の建物を意味したから、アーカイヴとは、口承という方法によらない記録、

つまり文字や造形物としての記録を保管する場である文字通りの文化装置にほかならない。いささか短絡にすぎるかもしれないが、はじめにアーカイヴありき、である。アーカイヴはやがて、保管資料の形態によって、文字資料は図書館へ、非言語的な形態をとる資料は博物館・美術館へと分離してゆき、そしてとくに活字化図書化されていない文書の収集機関を特定してアーカイヴと呼ぶようになったと考えてかまわない。

アーカイヴは、過去の事物をarchivieren（記録保存する）という動詞形の意味に立ち戻ってみれば、実は「文化」と同義語とみなしてもよい。近年注目を集めている文化哲学・芸術学のボリス・グロイスは、「日常空間(der profane Raum)」と「アーカイヴ空間」とを対比する。「現実と文化的伝統とは補完的な間柄にある。つまり現実とは、文化ではないことである。文化的伝統が規範的であるとすれば、現実とは日常なのだ」★2。アーカイヴとは、ある社会のもつ集団的記憶とも規範ともなるべき記録体なのである。これが、広義のアーカイヴである。

ヴィレム・フルッサーをあげるまでもなく、文字文化の終焉やグーテンベルク時代の終末が語られるマルチメディアの現在において、アーカイヴはいくばくかの未来への期待をこめて、集積された資料体という意味で、データベースとほぼ同義に用いられることが少なくない★3。だが、われわれの言うアーカイヴは、より限定した意味をもち、誤解を避けるために「研究アーカイヴ」と呼ぶことにしよう（本論考の以下では、アーカイヴは研究アーカイヴの意味で用いる）。

アーカイヴとは、ある特定の領域、主題、個人に関連する資料体の収集・管理・保存・研究・公開を行う機関である。つまりアーカイヴは、通常の美術館や博物館、図書館における普遍主義と異なり、網羅的全方位的な資料収集をめざさない。また資料に関して、その形態や媒体的特性から特定することはせず、領域、主題、個人を成立させている共約性を重視する。たとえば平面造形としての絵画や印刷された図書など、資料形態をまず重視して、つぎに歴史的時間や地理的空間、知的領域に遺漏なく対象を包括する普遍的な収集をめざす美術館や図書館とは、およそ異なる。あえて非難をおそれずに比喩を用いれば、亡くなった近親者の遺品をあれこれと集め、整理する仕事とたとえて、あながち間違いにならない。さまざまな、ときに無意味と思える対象を集め、故人の活動や思い出をたどりつつ品々に脈絡を与え、見えない意思や情念、想像力の戯れの糸をたぐりよせる、あるときは創造への示唆や遺訓に、あるときは呪縛や禁忌に出会うかもしれない、さらには故人に結びつく血脈や、あれこれの友誼に想いを馳せる——こうした仕事は、思いのほかにアルシヴィストの作業にちかい。もちろん、研究アーカイヴの仕事が個人を顕彰したり、たんなる活動の復元にむけられているのでないことは断っておかなければならない。解釈学的な意味での距離や、知の共有というモティーフは、アーカイヴに不可欠だからである。こうした仕事から、つぎのようなアーカイヴの基本的なテー

ゼが浮かびあがる。

アーカイヴとは、「ゲヌス（親族・出自・発生genus）」としての資料体（資料コーパス）を確定し、その資料体を通じて、個人（もしくは個人に想定された集団）の制作活動における創発的機構を解明するための場である。

上述したグロイスの言う広義のアーカイヴ空間も、ある特定の社会集団における伝統や規範という水準で「ゲヌス」という語源的意味を踏まえており、そのうえでヨーロッパ的な意味での美術館や図書館を指している。しかしそれは、進歩を旗印とする近代的知の制度として肥大化し、アドルノの言う墓所的空間に変貌せざるをえなかったのだ。狭義のアーカイヴ、研究アーカイヴは「ゲヌス」にあらためて関心を寄せる。

このアーカイヴは、イメージの「生成論（ジェネティックスgenetics）」を主題化する装置である、と言い換えてもよい。すなわち、生成論＝ジェネティックスの成立基盤は、たんに新しいものが生まれること、作品の誕生ではなく、あくまで「ゲヌス論」にあるという観点である。ジェネティックスとしての生成は、親族性・親和性にもとづいている。近くて親しく、かつ新しい発生を意味する。まず、ゲヌスのもつ「新しさ」を検討しよう。

2．「新しさ」の意味

「新しさ」と「速さ」は、近代以降における価値の重要な指標となった。より正しいこと、より良いことにかわって、より新しいこと、より速いことが圧倒的な意味を帯び始める。両者とも、その重要度からすると不思議なことに、さして検討が加えられていない。とりわけルネサンス以来、「新しさ」は芸術においては、芸術的価値と同義と言えるほどに重要となったにもかかわらず、である。ポール・ヴィリリオらによる「速さ」の追究はいまはおくとしても、いったい「新しさ（novelty, das Neue）」とは何か。

この問いに対する見事な答えは、美学者の木幡順三による卓越した論文「レトリックの行方」に見いだせる[★4]。われわれの芸術体験は作品からの「語りかけ」に耳を澄ますことであり、語りかけに「説得される」ような美（感性論）的感情明証性こそ、芸術体験の本質にほかならない。この明証性はしかし、心理学的意味での感情の次元にはなく、超越論的哲学の視点からみた一種の「信（ピスティス）」の「地平」にあり、その地平はたんにロゴスのつくりだすものではなく、聴き手のパトスと語り手のパトスのおりなす相互主観性の構成作業のうちに成立する。作品に現れる美的地平では、現実世界では不可能なものを可能的に直観しうるような様相カテゴリーの機能変容が生じるのだが、こうした美的地平は、人格的な「信」の地平と重なりあってはじめて真の意味での美（感性論）的体験を成立させる。「美や芸術の現象を介して、美的価値をも倫理的価値をも領域的にふみこえた究極的自我の主体性」が開示される。「そのような究極的主体性は無論日常的実践世界においては隠蔽されてしまっているが、美的感動や倫理的決断に際して、突如として照射されるのである。私は、美的体験の感動的側面

を哲学的に純化してゆくと、結局、超越者からの呼びかけに応答するという意味を担った、『驚異（タウマゼイン）』に帰着せざるをえないと考えている。このことは美意識そのものの哲学的意義を解釈した結果である。驚異体験の対象はまことの意味での新しさである」。「まことの意味での新しさ」は、たんなる感性論的地平の拡大ではなく、信という人格的次元での地平に呼応して発動し、日常においては隠蔽されているものの「突如としての照射」であり、タウマゼインのひとつなのである。木幡の「新しさ」は、美意識論一般における最も本質的な指摘であろう。実験的芸術の新しさも、古くて新しい古典的なそれも、アヴァンギャルドのそれも、ここに包摂されており、遺漏がない。

「新しさ」は他方で、近代においては、不安や暴力性をまとって現れる。つとにニーチェが指摘するところである。「新しさ」は美意識の次元から切り離し、社会や文化の次元から把握せざるをえない。それが、グロイスの視点である。グロイスによれば、「近代における新しさは、時相の変化を受動的にやむをえず受け入れた結果ではなく、近世文化を支配している特別な要請や意識的な戦略の産物なのである」。「新しさとは、死にたえた慣習や先入観、伝統によってそれまでは隠蔽されていたような真理や本質、意味、自然あるいは美を発見したり開示することではな」く、進歩というイデオロギーに裏打ちされたパトスの産物にほかならない。つまり、新しさとは、それまでに未知だったもの、禁止されていたもの、タブーとされていたもの、抑圧されていたものではなく、また文化圏外のものに、市場原理や流行に、制作上の独創性や自由、ユートピアに結びつくものでもない。「新しさが新しいのは、ある特定の個人の意識にとって新しいからではなく、文化的アーカイヴにとって新しいからでしかない」[★5]。文化的アーカイヴとはここでは集団的記録システムという意味である。集団的な評価システムが機能しているときにのみ新しさが成立するのだから、どのような事物もおのずと新しくなることはありえず、反対に、どのような事物もすべて、新しくなりうるわけである。グロイスはこのように主張する。

記録という点から考えれば、何かが新しいから記録するのではなく、記録という装置が成立したから「新しさ」が成立するとみなしてよい。たしかに、生き生きとした日常という伝統（tradition）が作動している場面では、革新（innovation）など、おこりえない。伝統を記録し始めた瞬間に、革新が胚胎するのだ。それが近世／近代にほかならない。

ニクラス・ルーマンを引けば、足立典子が指摘するように[★6]、近代化とは金銭取引を純粋に経済的な事象として道徳から解き放つために貨幣によって「買えないもの」、美や愛とか権力とか悟りを、金銭取引から分離してゆく過程であった。しかし、金で買えないものがあるという観念を定立したことは同時に、金で買える領域を絶えず拡大してゆくという機構そのものを定立したことにほかならなかった。それが、ルーマンの指摘である。

われわれはこの指摘を転用して、こう述べてもよいだろう。近代は純粋

に「記録する」という行為を解き放つために、「記録しえないもの」を分離してきた過程であった。しかしそれは、すべてを記録する機構を生みだした。記録にとって、記録しえないものがあってはならない。とすれば、記録しえないものと記録しうるものとの差異を「新しさ」として設定し、しかも同時にそれを絶えず、記録しうるものに回収してゆく機構が成立する。新しさという評価システムを用意することが近代化であり、それは記録することと表裏一体なのである、と。

グロイスの言う広義のアーカイヴも、こうした記録の機構と理解してさしつかえない。つまり美術館・博物館・図書館は、「新しさ」をキャッチコピーに掲げ、つねに収集を拡大してゆかざるをえない。それは、未知なものを発見しつづけ、さらに再発見を積み重ねる装置である。実例をあげることは、たやすい。

「これは風景の肖像画ではなく、自然の魔力に圧倒された精神の電光的啓示である。この精神は、地上的事物の非実在性とその形而上的意味とを忽然彼の前に曝露した壮大な光景に、彼自身の気分を結びつけている」★7。ウィーン学派の美術史学者マクス・ドヴォルザクは、エル・グレコ（1541～1614）の風景画<トレドの眺望>（1595-1610）について1920年の講演でこう述べている。今日となってはエル・グレコの作品評価として、なんの異議もないところだろう。しかし、エル・グレコは第一次世界大戦当時、ほとんど誰もその名を知らない画家であった。画家の生存中の名声からすれば信じられないことだが、ドヴォルザクの講演は、19世紀にまったく忘失されていた画家エル・グレコの「再発見」の気運を告げる見識ゆたかな批評とされる。英国の美術史学者ケネス・クラークは、1949年に『風景画論』を刊行した。つとに風景画の基礎研究として知られるこの著書に、しかしドイツ・ロマン主義風景画を代表するC.D.フリードリヒはまったく登場しない。現代では、フリードリヒを抜きにしては近代風景画は語りえない、という認識がごく一般的である以上、未知なものを看過した碩学の過失は咎められなくもない——こうした評価が成立する。

外国の事例を参照するまでもない。1980年代に刊行されたわが国の『世界美術辞典』や『現代美術事典』の頁を繰っても、たとえばドイツの画家アンゼルム・キーファーやフランスのアーティスト、ボルタンスキーについては言及がない。二人のアーティストに対する今日の評価や80年代のかれらの活躍を考えれば、およそ信じられない出来事と評されるだろう。

いまこうした例における研究や見識の是非を問うのではない。この三例に認められる批評の特性自体が問題なのだ。近代のアート・ワールドがいかに「新しさ」を指標とした言説を確立してきたかという点である。この問題相を正確に認識すれば、「新しさ」が解体せざるをえない状況を推定することもたやすい。「新しさ」は結局、エントロピーを増大させて不活性状態を招かざるをえないからである★8。実際、われわれは20世紀になってプリミティヴ・アートを知り、児童画、ラール・ブリュット、アウトサイダ

ー・アートを発見し、レディメイド、無意識、ポップアートを新たに見いだし、グラフィティを新鮮に受容し、これらすべてを美術展カタログに記載し、美術館に収集し、整理・分類・展示した。「新しさ」はもはや不可能になった——ポスト近代論には立ちいらないが、「新しさ」を収集と記録という論理に連動させてきた近代がいま転回点に立ちすくんでいることは疑いえない。

アーカイヴのゲヌス的資料体における「新しさ」は、上にみてきた美意識的水準とも、記録・収集的水準とも異なる。それは、「創発（emergence）」と呼びうる新しさと言えよう。創発は、1920年代にモーガンやアレクサンダーなどの進化論研究から生まれた概念である★9。当時注目を集めていたゲシュタルト心理学の方法に呼応する哲学的傾向にもとづいて、個々の要素の加算ではない質的に新しいものの「出現（emergence）」や、神的なものの「浮上（emergence）」を意味した。進化という意味では既存のものの展開という方向性を前提とするが、しかし進化よりもむしろ生物の「発生」におけるゆらぎやバイアス、飛躍を見据える概念である。われわれは「創発」という概念を構造的にとらえてよいだろう。池田清彦によれば、発生とは卵が成体になることで、「発生は限定空間内における、構造の布置変換によってのみもたらされる現象で」★10、「この構造は自律的な布置変換のパターンとして循環反復をしている」。「形態形成構造の布置は、受精卵のときは細胞内小器官の位置を決定するだけだが、細胞が分裂を始めると、細胞間の対応規則として機能しだす。分裂のたびに布置が変わるから、そのたびに新しい安定点に布置変換して」ゆく★11。池田は創発という概念を用いないが、われわれは、バイアスやゆらぎによる布置変換の変化を「新しさ」とみなしておこう。

ここでは、「新しさ」は親族的に「似ている」構造に対応する。似ていることは、ゲヌスの親族・親和を証言する特性にほかならない。アーカイヴの資料体にとって「新しさ」は発生における「似ていること」、親和性にパラフレーズしなければならない。

3．親和性というリファレンス

ゲーテは自然科学研究を通じて、植物学・解剖学などにおける形態学の提唱者となり、また色彩論の基礎づけにおおきく貢献した。形態学（Morphologie）は今日もなお生物学の中核的な分野をしめているが、その理由は、形態学が生命体のフォルムを観察し、記述するための静的な方法ではなく、動的なフォルム生成の発生過程をとらえようとする方法だからである。「ありとあらゆる形態、とくに有機体の形態を観察してみると、変化しないもの、静止したもの、他との繋がりをもたないものはどこにも見いだせず、すべては絶え間なく動いてやむことを知らないことがわかる。だからわれわれのドイツ語が、生み出されたもの、生み出されつつあるものに対して形成（Bildung）という語を普通用いているのは充分に根拠の

あることなのである」。「ひとたび形成（bilden）されたものもたちどころに変形（umbilden）される」★12。

発生学の領域で現代を代表する研究者である岡田節人は、形態形成を実験的に解明したシュペーマンとマンゴルト、あるいはドイツの天才的実験生物学者ホルトフレーター、そして自分自身の研究をふまえて、「形成」に作動する力をゲーテの形態学と「親和力」に結びつけている★13。「脳の細胞と心臓の細胞を混ぜ合わせておこうものなら、似たもの同志はより好んで集まり、別のもの同志――つまり脳の細胞と心臓の細胞――はお互いが違いを直ちに認識できるらしく、集まることはない。こうした原則が、私たちヒトを含めた動物のからだの成り立ちを支配しているらしいことは容易にうかがわれる。負の原則、つまりある種の細胞ではよく似たもの同志でも集まることができないという面も、また等しく重要である。私たちのからだのなかで血球細胞が集まり始めたら、生命の維持は直ちに不可能になるであろう。ここでは負の親和力が働いているでのである」。ホルトフレーターの研究は、形態形成の根幹が胚の部分間の「なじみ」にあることを指摘し、かつそれを原子間の相互関係と言わずに、ゲーテの概念「親和力（Wahlverwandtshaft）」をかりた比喩に拡大した。岡田は、こうした認識の立脚点を重視する。岡田は、「親和力（Affinität）の本性」が現在では細胞の表面に存在するカドヘリンと呼びうる蛋白質分子の働きに帰せられると主張し、またカドヘリンのメンバーの遺伝子を今日の組み替え技術をもってすれば細胞の中に入れ込み、正の親和力を負に、もしくは負の親和力を正にすることも可能であるとする。癌細胞の転移を防止もできれば、奇形の動物をつくることもできる技術である。岡田は言う、「近代生物学における私たちの興味――大げさにいうと使命である――は、親和力を物質の働きに帰して説明しようということだ。このことは、1970年代に確立されてきた細胞工学とか遺伝子組替えとかいったバイオテクノロジーを、この生物学の、いわばゲーテ的性格の指摘から始まったテーマの理解のために動員することによって達成できたのである」、と。こうした岡田の「親和力」論を、たとえばさきにふれた池田の構造概念や布置変換、安定点という概念と比較して、一種の伝統的な教養主義や懐古趣味とみなすことはたやすい。だが、岡田は、自分自身を徹底した「職業的生物学者」と把握したうえで、なおかつ「ゲーテ的性格の指摘から始まった」テーマのもとで成果を「達成できた」と明言する。こうした発言は、親和力がたんなる科学的課題解決上の手法ではなく、人間の想像力にかかわる本質問題であるという認識を浮き彫りにしていよう。

親和力や親和性は、「似ていること」の最も重要な特性である。言うまでもなくイメージ論の根幹は、「似ていること（Ähnlichkeit, similarity）」にある。イメージ（形象）とは、ある内容をもって意識のうちに現れた対象の感覚的な姿である。感覚像や表象像、心象と言い換えてもかまわないが、芸術領域では、意識された感覚像としてよりも、表現された感覚像をさす

ことになる。イメージが対象を心に映しだした画像のようなものであるか否かは、20世紀においては認知的役割論や言語論的な立場から繰り返し議論されてきたが、いずれにせよ観点をゆるく規定しておけば問題の本質は、いま意識のうちにあるイメージと、いまここにない不在の対象との「似ている」事態に集約されよう。これでは集約とも言えないほど粗雑な観点ではあるけれども、芸術領域、とりわけ造形芸術では、ある媒体を通じて表現された感覚像としてのイメージは、つねに「似ていること」によって発動する。

イメージは、二つの対象が完全な反復同形性（アイソモルフisomorph）を示す場合においても、あるいは全くの不一致、無定形性（アモルフamorph）を示す場合においても成立しない。「似ている」ことは、同じようだが同じでない事態、アイソモルフとアモルフの中間に発動する。われわれ人間の想像力は、「似ていること」、つまり「としてみる」（ウィトゲンシュタイン）ことに内含されている差異やずれ、ゆらぎに出会ってはばたくのである。

「似ている」ことはイメージ論の根幹をなすはずだが、基本概念としてのひろがりゆえに、逆に十分な検討が加えられていない。言語学やレトリック、記号論、連合心理学、美術史学などの諸領域で多様な用語が異なった次元から用いられる。ここではとりあえず、「似ている（similarity）」がもっとも外延のひろい概念であり、そのもとで「類似（resemblance）」は意味項間あるいはフォルム項間の自然主義的水準でのアイソモルフ的近さであり、「等価（equivalence）」は、記号体が似ていなくとも指示対象や内容が同一であるような近さであり、また、意味やフォルムの成立を支えている法則や機能の近さが「類同（likeness）」であるとしておこう。類同のもとには、「相同（homology）」と「相似（analogy）」がはいる。前者は、発生学的な意味で祖先を共通とし、現在は形態や機能を異にするものの体制的に同一の布置を示す場合で、後者は、歴史的に相同でない器官が同一の機能をもつために似た形態を示す場合である。簡単に言えば、形態上の差異にもかかわらず内容や歴史が親しいものと、内容や歴史上の差異にもかかわらず形態的に親しいものと言い換えてもよい。イメージの親和性にとって、言うまでもなく歴史的な「出自」や「発生」というゲヌスが重要である。その点で「相同」や「相似」として「似ている」こと、そのゆらぎやバイアスが諸資料のネットワークを手繰りよせるための不可欠な視点となる。

もちろん、「似ていること」は共時的にもとらえなおすことが可能である。ローマン・ヤーコブソンは周知のように、論文「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」（1953年）で言語の基本構造に対応する二つの作用を提示した。これは、言語表現における「結合」と「選択」という記号配列の二つの仕方である。たとえば、「父／は／体調がわるい」という表現がなされる場合、「父」は「親父、パパ、お父さま・・・」から、「は」は「が、も、・・・」から、また「体調がわるい」は「病気である、具合がよくな

い、健康を害している・・・」から選択され、そのうえで結合されているわけである。選択は、「似ている」ことを軸に、表示されていない不在の諸要素間の内的関係に即して行われ、他方で、結合は、隣接性を軸に、現前している諸要素間の外的関係に即して行われる。ヤーコブソンは失語症患者を観察した結果、失語症の二つの基本タイプ、つまり、似ていることの内的関係を把握しえない障害、すなわち選択能力の障害と、隣接性の外的関係についての障害、すなわち結合能力の障害との二つを見いだした★14。

失語症は言語使用法の逆転的鏡像でもあるから、この二つの働きは、転義的比喩に関して適用可能である。換喩（メトニミー）と隠喩（メタファー）である。あるものを示すときに、隠喩とは、それと論理的時間的空間的に近接・隣接した関係をもつ語を用いることで、隠喩とは、それと似ていて、しかも論理的時間的空間的に飛躍した関係をもつ語を用いることである。あの美しいイタリアの水上都市ヴェネツィアを示すときに、換喩として「ゴンドラの街」を、隠喩として「地中海の女王」といった表現をあげることができるだろう。換喩と隠喩という対概念が想像力における直交座標として文化記号論的に拡大され、シンタグム（連辞）とパラディグム（範列）として、換言すれば、イメージの構成要素における直列的不可逆的歩行的結合と並列的可逆的跳躍的選択と、あるいは統合と連合（連想）として有効な射程を獲得したことはあらためて述べるまでもない。

美術史学における「似ていること」にもふれておこう。この領域ではともすれば概念規定が非常に曖昧になりがちだが、少なくともわれわれは、1980年にウィーン芸術大学附属美術館が開催した「原作・コピー・レプリカ・パラフレーズ」展図録でヘリベルト・フッターが簡潔に要約している基本概念程度は踏まえつつ、以下のような確認は行っておかねばならない★15。

「似ていること」は美術史学では、ミメーシスや自然主義（naturalism）、現実主義（realism）といった領域で論じられているが、とくに問題点を明確化しているのは、イミタティオ的な水準、つまり、造形芸術作品における「複製（reproduction）」という問題の水準である。原作（original）という概念を前提とすれば、まず原作を原作者（または工房）自身が複製化するか、原作者以外の作者（工房）が複製化するかによって区別される。（1）原作者が自己の作品を複製化する場合、①複製品が原作と同一の事例はレプリカ（replica）であり、また②構想の変更のもとにフォルムの変化が生じている事例はヴァリアント（variant）と、③その変更が非常に大きい事例はヴァージョン（version）とする。ロダンの＜考える人＞についてロダンの監督下で同一の鋳型から鋳造された作品はレプリカであり、またレオナルドの＜岩窟の聖母＞についてはルーヴル美術館とロンドン・ナショナルギャラリーの二つのヴァリアントがあると言えよう（ここではデ・プレディスの作者帰属の問題はおくとして）。（2）他方で原作者以外の作者が原作を複製化する場合、①原作を他の作者が忠実に模写した事例

をコピー（模作copy）と、②原作の全体または一部を他の作者が自分の作品中の部分として写しとる事例を引用（citation）と、③原作の全体構造を他の作者が自分の作品の全体構造にあてはめつつ、部分には変形を加える事例を転用（パラフレーズparaphrase）と呼ぶ。ピカソがヴェラスケスの＜宮廷の侍女たち＞をパラフレーズした作品はよく知られているし、また中国山水画の「瀟湘八景」をわが国で「近江八景」や「金沢八景」に、鈴木春信が吉原の＜座敷八景＞に「見立て」たのもパラフレーズにあたる。また④引用を混合し、たとえばラファエロ的な聖母子の構図にミケランジェロ風の人体表現を与え、背景をレオナルド的にしてルネサンス名画を偽造するような合成を「パスティッチョ／パスティシュ（pasticchio）」とする。⑤とくに運用的な意味で尖鋭化した事例は「パロディー（parody）」と呼びうるし、また⑥他者の作品をそのまま自分の作品とする「盗用（アプロプリエーションapproppriation）」は現代的現象としてとくに注目されている。造形表現における複製概念を以上のように理解するとき、言語表現における換喩や隠喩といった文彩（figure）に関する議論と必ずしも問題水準が一致していないことは、たしかに注意するまでもない。なぜなら、文彩は特定の言表（エノンセ）内における結合や選択であるのに対し、複製はむしろ複数の言表にまたがる言説（ディスクール）にかかわるからである。われわれに言表と言説の相関性についての言語学的議論に参加する資格はないけれども、ここでポール・リクールの指摘に注意しておけば、複製概念を文彩に接続してみてもあながち不当とは思われない[★16]。

リクールは、ヤーコブソンの換喩／隠喩論が言表の構成素たる語の分析に力点をおくがゆえに、述語作用によって形成される文の活動性を看過していると批判する。とくにこの批判がむけられているのは、ヤーコブソンにおいては、「似ていること」をめぐってなされる選択や代置などの隠喩が貧しく痩せた相でしかとらえられなくなった事態である。「隠喩の述語的性格を脱落させることによって、ついには、発明された隠喩と慣用的隠喩の違いという根本問題が消えてしまう」わけで、似ていることからの「選択がそれ自体自由におこなわれるためには、選択は文脈によって創造された、斬新な結合、したがってコード内であらかじめつくられた結合とは区別される結合から生じてくるのでなければならない。換言すると、隠喩の秘密を探し求めるべきは、異例の連辞的関係のほうに、新鮮で純粋に文脈的な結合のほうに、である」。リクールの言う文脈的結合とは、上述した造形表現における複製が示すさまざまな相に対応する。さらにリクールは、ヤーコブソンによっていわば隠喩に囲いこまれてしまった「似ていること」がもつ表現上の能動的な可能性を強調する。「類似はたんに隠喩的言表が構築するものであるだけでなく、この言表を導き、産出するものである」。ビアズリーの言葉をかりてリクールは続ける、「隠喩とは自己崩壊する自己撞着的言表から、有意味な自己撞着的言表をつくりだすものであり、まさにこの意味の変動のなかで、類似はその役割を演じるのだ」と。そして「隠喩

的言表においては差異があるにもかかわらず、矛盾があるにもかかわらず、『類似』が認知される」のである。「異なるもののなかに同一なるものを見つけだすのが、類似を見ること」であり、「隠喩において、類似は、同一と差異との相争う場として構成される」。隠喩とは、謎や単純な意味論的衝突ではなく、謎の解決にむけて「として見る」行為を呼びかける「新しい意味論的関与性の開始である」。リクールはそしてこの「として見る」が「隠喩的言表の非言語的媒介を指し示す」とさえ主張する。

ここではゲヌスとしての親和性は、再生的想像力にとどまらず、生産的な想像力に連動する位置を与えられている。発生学的な意味での布置変換の循環反復と、自己撞着的な言表をつくりだす隠喩とが指し示す事態はさして異ならない。アーカイヴの諸資料のネットワークにみる統合と連合、換喩と隠喩の親和的動性は、発生における構造の布置変換的動性と重ねあわせて認識してよい。

4．資料体と構造

アーカイヴの所蔵する資料体（資料コーパス）は、現実には具体的な諸資料の集積である。形状も量も異なる物体としての諸資料は、ひとつのゲヌスにおける「機能」と「形態」と「構造」を提示している。日常的価値か精神的価値かを問わず、その価値を実現する過程には必ず実在的な形態が出現する。価値を実現目的として設定したときに現れる働きが「機能」であり、「形態」とは、機能のひとつの様態化である。そして形態や機能の発生や形成を方向づけているのが「構造」である。小さい箱形マッチの形態は、着火のために携帯するという機能のとったひとつの様態であり、料理や照明、保温といった生活の構造に方向づけられている。同じマッチが瀧口修造アーカイヴというゲヌスにあるとすれば、マッチ箱の形状と色などの形態は、ジョセフ・コーネル的な箱作品を実現するという機能にふさわしいものとして選択され、瀧口的なミクロ・コスモスと呼びうる構造に方向づけられていると言えよう。その意味で、芸術作品とは、機能と形態と構造がもっとも尖鋭に提示される自律的実定的な現象だと考えてもよい。

アーカイヴ内のさまざまな諸資料を結びつけている関係のネットワークの結節点はむろん、個々の作品である。その芸術家の描いた1点のタブローとしての肖像画、発表された1篇の小説、ある空間で公開された舞踏公演——こうした「作品」は、芸術家の想像力のゲヌスにおける機能と形態と構造を端的に示す現象にほかならない。美術館や図書館がまず作品を収集するのは当然の成りゆきである。アーカイヴはしかし、作品自体を所蔵することはむしろ例外で、一般に作品の周辺資料と呼ばれるような画稿、原稿、書簡、備忘録、一過性資料、用品、日常品などなどを集める。結節点ではなく、ネットワークへの関心が重要となるわけだが、ここで重要な問題が生じる。それは、作品の「カタログ・レゾネ（作品総目録catalogue raisonne）」である。

アーカイヴにとって諸資料の分類は基本作業であり、とくにゲヌスとしての諸資料を展望するためには、リレーショナル・データベースの構築が不可欠である。リレーショナルが、構造を反映した真のリレーショナルとなりうるためには、資料のネットワークの結節点たる作品のカタログ・レゾネを欠くわけにはゆかない。作品を収集する美術館・図書館ではなく、アーカイヴにそれが不可欠なのは一見、逆説的に見えなくもない。しかしこれは、逆説ではない。作品は、アーカイヴ的な資料と照合してはじめてレゾネという視野に位置づけられるからである。事実、カタログ・レゾネの作成は、美術館ではなくアーカイヴによって実行されることが多い。一般に、アーカイヴ資料を完成作品にむけての準備段階の資料と、あるいは、完成作品を支える素材的周辺資料とみなす傾向がつよい。しかし、構造という概念を重視するとき、結節点ではなく、ネットワークそのものが構造に対応する以上、アーカイヴ資料と作品は同質であるとみなしてかまわない。個々の作品の解釈作業にとって、アーカイヴ資料はなるほど制作過程の解明に有効な手だてとなる。けれども作品解釈は結局は作品世界の構造の解読にむかい、もしくはその解読から振り返って行う作業であろう。とすれば、それをさらに敷衍して、いわば作品なきアーカイヴ資料さえ想定しておく必要がある。実際、瀧口修造をはじめとするシュルレアリスト的な芸術世界では、作品という結節点よりも、諸資料のネットワークそのものが本質的なのである。シュルレアリスムに限らない。今日の作家たちが「アトラス」として厖大な資料を提示したり、生活の痕跡を写真記録を通じて暗示する「集積（accumulation）」は、こうしたネットワークそのものを主題化しているからである。

フーコーのアーカイヴ論を想起しておこう。フーコーは言語において、権力や制度、主導理論と共鳴してゆく言説（ディスクール）に対して、それを組織し編成してゆく下位相の言表（エノンセ）を区別した。言表とはごく基本的には、その「記述が、一つの水平的な線分を分離したり、特徴づけたりするようなことではない。むしろ、そのなかで、一連の記号（これは必ずしも文法的なものでも、論理的に構造化されたものでもない）に、一つの存在、一つの特殊的存在を与えるという機能が行使された諸条件を明確化すること」になるようなものである★17。言表の領域は、言説を形成するとはいえ、「さまざまな主題、観念、概念、認識などが、それぞれに固有の運動に応じて、あるいは何か暗い力によって推進され、到着する」ような、つまり言説を用意するような要素としては出現せず、「異質的な区域が互いに区別され、相互に重なりあいえない実践が、特殊的な諸規則にしたがって展開する、複雑なひとかたまりである」。つまり「人々は、言説＝実践の厚みのなかで、言表を出来事（その諸条件と出現領域をもった）および事物（その可能性と使用領野を含んだ）としてうち立てるさまざまなシステムを有している。私が＜アーカイヴ＞と呼ぶように提案するのは、言表（一方で出来事であり、他方で事物であるような）のこれらすべての

システムである」★18。

フーコーの述べる言表の集蔵体としてのアーカイヴを実際の資料体をもつアーカイヴと重ねてしまう見方がいささか乱暴なことは、明らかである。フーコーはまた、「見ること」と「言うこと」を区別してもいるからである。だが、美術館や図書館に収蔵される「作品」が言説（ディスクール）とみなせるならば、アーカイヴにおけるまさに実定的な（出来事であり、事物である）諸資料を言表に比しても、さほど間違いにはならないだろう。フーコーが要請したのは、アーカイヴ的な様態において生起する主体そのものの規則である。それは、「知におけるような限定付きの形態でも、権力におけるような厳しい規則でもない。芸術作品としての生をもたらす＜任意の規則＞が前面に出て、それが生存の様態や生の様式を構成するような、倫理と美学の双方にまたがる規則」（ドゥルーズ）なのである★19。アーカイヴにおける資料体はつねに、ドゥルーズの言葉を借りれば言語やイメージにおける「襞への折り畳みと、襞を拡げる運動」★20であり、行為と感性に「またがる規則」なのである。

具体的な、ゲヌスとしてのアーカイヴ資料体においては、言表という運動の時間性が重要な視点になる。第一に、資料の分類、システム化の場合での通時的視点である。しかし他方で、アーカイヴ資料や言表がシステムであるとしたら、ネットワークやレゾネという共時的概念が重要な役割を演じることになる。それでは、アーカイヴにおける資料の分類が実際にどのような方式で実現されるべきか、と言えば、画稿や原稿、書簡ほかの資料の分類は、時間系にもとづく方式でしかありえない。といってこれは時間軸というような意味での絶対的な座標軸と誤解してはならない。アーカイヴを横断する多様体をつなぐ指標という認識でよいだろう。一般にあらゆる分類はつねに時間性と対立するから、図書館でも普遍モデルによるシステムが採用されている。アーカイヴにおける編年的モデルについてはここで論じる余裕がないけれども、普遍モデルにもたえず修正が加えられてゆくから、現代のコンピューテーショナルな環境では分類システム間のリンクも不可能ではないだろう。

アーカイヴにおける時間性の第二は、歴史的視点である。生成論（ジェネティック）としてメトニミーやメタファーを把握すれば、資料体の構造を解読する作業の焦点は、メトニミーやメタファーを成立させるイメージの系譜や、期待の地平が呼吸してきた収縮と拡張の歴史にならざるをえない。その点で資料体は、不可視の重層的歴史的なデータを内含していると言えよう。データベース論的な見方をとれば、アーカイヴ資料は時間性をもつ連続的連関的メディアデータである。というのは、諸資料という対象データの展開と、そのデータの特徴を示す指標的な諸メタデータの展開とが並行するにとどまらず、さらにそこにリファレンスデータが加わるからである。リファレンスデータはイメージの潜在的な水脈であり、われわれはこれを参照し、比定してメタデータを生成させるのである。

ゲヌスとしてのアーカイヴ資料体の特徴はまた、親近性を帯びた「場」にある。アーカイヴ資料は、データベースの「情報」と異なり、制作物としての素材性質や肌理、またフォルムや色などの表現特性をもつ実在性、「もの」性をたもっている。アーカイヴは、そうした感性的空間であり、情報空間ではない。しかもそれは、美術館のように、鑑賞を契機として制作や消費を統合する幸福な美的体験の場を意味するのではない。「可視性」と「言語」とが複雑に重なりあう場である。ふたたびドゥルーズを引用すれば、「アーカイヴは大規模な断層につらぬかれ、断層の片側には＜可視的なもの＞の形態を、反対側には＜言表可能なもの＞の形態を配分しており、この両者は還元不可能である」★21。アーカイヴのゲヌスが提示する親近性とは、こうした特異な美的緊張でもある。アーカイヴ・デザイナー内田まほろが本誌の論考でインターフェースやメンテナンスを強調しているように(27頁)、アーカイヴが特異な緊張にみちた空間であればこそ、構造の最初の解読者でもあるアーカイヴ・デザイナーは、資料体とアーカイヴ参加者を媒介し、しかも参加者（＝解読者）と対話しつづけながら、メンテナンスを継続する。この運営そのものがより大きな「ゲヌス」にほかならない(データベースの利用者・使用者とは異なり、アーカイヴのそれは参加者でなければならない)。

終わりに、ここまでに検討してきたアーカイヴについての基本的テーゼを要約しておこう。①アーカイヴはゲヌスとしての資料体に制作活動の創発的機構を追究する。②アーカイヴはたんに抽象的情報空間ではなく、感性的空間でなければならない。③情報やデータのもつ反時間性に対して、発生的な通時性歴史性を重視する。④資料間の親和性あるいは断層の追究を通じて想像力の構造を解明する。⑤作品に集約される解釈とともに、ゲヌスの構造そのものの解読をめざす。⑥アーカイヴは、デザイナーや参加者を包括するそれ自体がゲヌスとしての開かれた場を形成する。

註

☆1――テオドール・W・アドルノ『プリズメン――文化批判と社会』渡辺祐邦・三原弟平訳、ちくま学芸文庫、1996年、265頁以下。

☆2――B.Groys, Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie, München 1992, S.19.

☆3――ヴィレム・フルッサー『テクノコードの誕生――コミュニケーション学序説』村上淳一訳、東京大学出版会。ノルベルト・ボルツ『グーテンベルク銀河系の終焉』識名章喜・足立典子訳、法政大学出版会、1999年。

☆4――木幡順三『美意識の現象学』慶應通信、1984年、253頁以下。

☆5――B.Groys（註2）, S.44.

☆6――足立典子「道具のなかの道具・武器のなかの武器」、『脱芸術／脱資本主義』慶應義塾大学アート・センター・ブックレット4、1999年、19頁。

☆7――マクス・ドヴォルシャク『精神史としての美術史――ヨーロッパ芸術精神

の発展に関する研究』中村茂夫訳、岩崎美術社、1966年、278頁。ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、岩崎美術社、1967年。

☆8——B.Groys, Logik der Sammlung, in: Logik der Sammlung, München 1997, S.25ff.

☆9——C.Ll.Morgan, Emergent Evolution, London 1923.

☆10——池田清彦『構造主義生物学とは何か』海鳴社、1988年、164頁。

☆11——同、177頁。

☆12——ゲーテ『自然と象徴』高橋義人編訳・前田訳、冨山房、1982年、39頁。

☆13——岡田節人「ゲーテと近代生物学——ゲーテから遺伝子への里程」、『モルフォロギア』13号、ナカニシヤ出版、2頁以下。

☆14——ローマン・ヤーコブソン『一般言語学』川本茂雄監訳、みすず書房、1972年。同『失語症と言語学』服部四郎監訳、岩波書店、1976年。

☆15——H.Hutter, Original-Kopie-Replik-Paraphrase, Akademie der Bildenden Künste, Wien 1980, S.3ff.

☆16——ポール・リクール『生きた隠喩』久米博訳、岩波現代選書、1984年。以下の引用は、第四研究「類似の作業」223頁以下による。

☆17——ミシェル・フーコー『知の考古学』中村雄二郎訳、河出書房新社、1981年、165頁。

☆18——同、198頁。

☆19——ジル・ドゥルーズ『記号と事件』宮林寛訳、河出書房新社、1992年、165頁。

☆20——同、197頁。

☆21——同、162頁。

（まえだ　ふじお・慶應義塾大学文学部教授／美術史学・芸術学）