［投稿論文：研究論文］

SNS が書き換えた想像と信頼
半透明なエクリチュールが〈多〉ー接続詞化させた「曖昧さ」について

Re-Construction of Belief and Imagination Through SNS
Semi-Transparent Écriture Induced “Multi-Connectivization” of Acts and Coming Vagueness

小川 楽生
慶應義塾大学総合政策学部 4 年
Rakuki Ogawa
Fourth Year, Faculty of Policy Management, Keio University
Correspondence to: ogawa.rakuki@keio.jp

Abstract: 本論文では、SNS を単なるコミュニケーションツールではなく、〈多〉ー接続詞化した領野として捉えることの可能性を論じる。エーコの『開かれた作品』、バルトの「〈中性〉のエクリチュール」概念に巧みな「曖昧さ」という共通項を見出し、そこから社会参加型アートやドゥルーズ＝ガタリの示す「あれであれ、これであれ」の概念を検討しつつ、SNS 上の言表に付せられている性質を「リゾーム的」であると結論づける。そのリゾーム性は、行為が〈多〉ー接続詞化することによって誘発され、かつその誘発が SNS の持つ、曖昧な視線に親しい特性によるものと指摘する。

In this article, we discuss the possibility of grasping SNS not as a mere communication tool, but as a domain with multi-connectivization. By finding a common denominator of “vagueness” in Umberto Eco’s *Opera Aperta* and Roland Barthes’ concept of “l’écriture neutre”, and through examining socially engaged art and a concept of Deleuze & Guattari’s “soit...soit”, we conclude that the nature attached to the language of SNS is “rhizomatic”. It is pointed out that this rhizomaticity is triggered by “multi-connectivization” of acts, and that this triggering is due to the vagueness of gazes that characterize the SNS.

Keywords: 曖昧さ、芸術論、現代メディア論と SNS、社会参加型アート、現代思想
vagueness, theory of art, contemporary media studies and SNS, socially engaged art, contemporary thought

凡例

「」は、主として引用や、概念の提示、軽い強調の場合に用いる。

〈〉は、筆者が強調したい語句、筆者による用語を示すときに用いる。

【】は、いくつかの語句や概念を合わせて提示するときに用いる。

() は、レファレンスとして使用されるとき以外においては、補足の意で用いる。

1　序論

現在、私たちの生活とインターネット、そしてソーシャルネットワーキングサービス (以下、SNS) などのメディアは分かち難く結びついている。その中では、ヴァーチャルリアリティー (VR) などの視覚優位な情報伝達技術も出現した。一方で、LINE や Twitter、Instagram、Facebook[1] などの SNS 上では、まだテクストが優位である。

試しに、筆者である私が Twitter に登録したアカウントで、タイムラインを表示させると、次のような文章や写真などの投稿が表示された (個人の特定を避けるため、部分的に改訂)。

・精神が終わっとる
・元彼女はおれより身長が高かった
・ヘッドホンどっかいったな
・かわいい子に構ってもらったので気が紛れた
・予約取れた、明日行きます

Twitter 公式サイト上では、Twitter はこのように説明されている。

> Twitter is what's happening and what people are talking about right now.

実際には、ツイート (ユーザーの投稿) の前後に、企業による広告や、第三者によるリツイートなどが掲載されているが、タイムライン上には総じて脈絡のない文章群が並ぶ。Twitter を起動させるそのたびごとに、最大 140 文

字の何気ない「つぶやき」が脈絡なく表示されるとき、私たちはこのテクストを時には細かく読み、そこに綴られなかった何事かを推測することもあれば、一方では読み飛ばし、ミュートやブロックをしたりもする。

ところで、先掲のツイートにあるような「予約取れた」という文章だけでは、何の予約を取ったのか、それを目にするフォロワーは理解できない。投稿者に近しい人ならば、何らかの推測をすることはできるかもしれないが、それが推測の域を出ることはない。これに対し、「ヘッドホンの場所をフォロワーは知らないので、そのような投稿をしても無意味です」と返答（リプライ）したならば、投稿者から「マジレス乙」と返されかねない。つまり、Twitter に投稿される幾つもの断片的エクリチュールは、真摯な視線を求めていない可能性を考えなければならないのだ。

こうした断片的エクリチュールは、複数のアカウントがそれぞれの生活のリズムのなかでふとした瞬間に投稿するメディア群によって構成される。それゆえに、タイムラインに表示される言表からは前後の文脈が欠落する（細馬，2017）。そこにある〈見る／見られる〉の関係は、単純な二項対立的関係ではなく、〈見られているかもしれないし／そうでないかもしれない〉、曖昧な視線を孕んだ関係である。現代的なテクストは、視覚的表象と不可分であるのだ（藤元，2010）。それは匿名化した行為や主体によって、根底から曖昧さや認識そのものを書き換える。そのとき現れてくる〈次なる－曖昧さ〉を検討していこう。

2　曖昧さが可能にするもの

2.1　芸術が行使してきた曖昧さとは

辞書を引くと、「曖昧」には、「はっきりとしないこと・二通り以上に解せられること」といった語義が示される。このような、〈あれでもないし・これでもない〉もしくは〈あれであるかもしれないし･これでもあるかもしれない〉という状態は、つねに危うい。〈かもしれない〉とき、その表現は〈あれ〉と〈これ〉のあいだに存在する豊かさ全てを包括的に指示してしまう。つまり、小説や映画でたびたび用いられるフィクションや曖昧さには、多重に裂けた指示が存在するのだ。〈かもしれない〉ことは虚構と背中合わせになり、それゆ

えに、常に新たな可能性を後押しする。ウォルフガング・イーザーは、「虚構は認識論の修復であるかわりに、その肯定の歴史のなかで行為実用的な前提条件となる。それゆえ虚構それ自体について何かを言おうとするならば、認識ではなくまさに芸術がうってつけなのである」(イーザー , 2007, p. 278) と述べる[2)]が、現代アートをはじめとした芸術は、まさにこの〈曖昧さ＝虚構〉を用いてきた。

> アートは線状の空間であり、曖昧で矛盾した領域、不透明さの空間に身を置き、留まることを許す。それゆえ、アートの提示する空間は、複雑で解決不可能と思われる対立を理解する能力を発揮できる場となる。アートとは、暴力ではなくむしろ対照的な曖昧さの行使であり、また、コストがかからず、より精巧で、労働や時間の面でも負担が少なく、自己破壊的ではない生のあり方を提示する可能性を持つ。(Christov-Bakargiev, 2012, p. 9, 筆者訳)

キャロライン・クリストフ＝バカルギエフはドクメンタ (documenta) の 2012 年度会期にてこのように述べた。この主張には終章にて立ち戻ることにし、まずは「曖昧さ」について検討しよう。

2.2　ウンベルト・エーコの『開かれた作品』から

> 曖昧さは、自己集中性を備えたあらゆるメッセージに固有の譲渡不可能な特徴であり、詩の必然的な帰結である。(Jakobson, 1960, pp. 370-371, 筆者訳)

エーコは「開かれ」の概念を用いることで、芸術作品の持つ「不確定性」や「偶然性」を説明しようとした。発表当時、この「開かれ」の概念は急進的な論として注目を浴びたが、今日では彼の理論を辿りなおすことで、私たちは芸術の持つ曖昧さを論じることができるようになった (有田 , 2000, p. 78)。なお、「開かれ」はエーコ自身によって、

> 一義的に組織された形において存するのでもなく、解釈者に委ねられた様々な組織化の可能性において存するのであり、それゆえ、一つの所与の構造的方向で再生され理解されることを求める完成した作品ではなく、解釈者によって美的に享受されるその瞬間に完成される開かれた作品として提示されるのである。(エーコ , 2002, p. 36)

と説明されており、この「開かれ」は「動的作品」概念へ結びつく (エーコ , 2002, pp. 63-64)。さらに、そこで生まれた解釈ごとに作品の姿がありうるゆえに、「開かれ」の概念は、同時に作品の多様性を擁護する。この部分については、エーコがティンダルの研究 (Tindall, 1955, p. 255) を引き合いに出しながら、「あるテキストの真実の意味なるものは存在しない (il n'y a pas de vrai sens d'un texte)」というポール・ヴァレリーの主張を確たるものにすることをめざし、「芸術作品とは、その作者も含めて誰でもが、より良いと思う通りに〈使用する〉ことのできる装置である」と結論づけている[3]ことからも確認できる。続けて、エーコは文学作品を「開かれ」の絶えざる可能性、意味の不定の貯蔵庫と見なすことを確立させる。そこで解釈者は意識的自由を獲得し、無尽蔵の関係からなる網目の能動的中心として措定される (エーコ , 2002, pp. 38-46)。

作者は解釈者の、解釈者は作者の解釈を類推しあう共同のアナロジーがそこにあり、〈参加＝共同類推〉の一次的図式が成立する。この意味で、芸術作品と解釈行為は不可分である (Monti, 2021, p. 7)。それは、ニーチェの示したテーゼ――「ニーチェによれば、世界を説明し、解釈しようとするものは、わたしたちの衝動であり、欲求なのである」(イルガング , 2014, p. 53) ――とも響き合う。私たちは自然な欲求として、何かを理解しようとしているし、解釈なくして芸術作品の存在もまた、有り得ない。このことは、パレイゾンの『美学――形成の論理』(Pareyson, 1954) による「読み」概念からも明らかにされている (有田 , 2000, p. 81)。

2.3　ロラン・バルトの「〈中性〉のエクリチュール」から

次に、バルトの提示した〈中性〉のエクリチュール概念[4]を援用すること

によって、曖昧さ、もとい「開かれ」の根源を考察することができる。花輪光は、バルトの複数の言葉を使いながら、断片的に引用することによって、〈中性〉のエクリチュール概念を示す。

> バルトにおける「中性」は (…)「ある種の関与的対立における意味の消滅」(Barthes, 1975, p. 127) ないし「意味作用の中止」(Barthes, 1969, p. 127) [5] を指し (…) 中性概念はこうして「意味の免除」(Barthes, 1964, p. 155) (…) と深くかかわり、言語的ユートピアのための戦術となる。要するに中性とは、「二律背反の反対のもの」であり、「二律背反を一掃し、非現実化する力」に対応するものである (Barthes, 1975, p. 135)。中性とは、「標識と非標識のあいだに位置を占めるもの」であり、「一種の緩衝装置」であって、(…) すなわち、「まことに心地よい非意味化」、「空虚」、「判断の中止」、「繊細さの原理」、「漂流」、(…)「往復運動」であり、「無道徳なゆれ」である (Barthes, 1975, p. 135)。中性とは「意味を、基準を、正常さをかき乱すもの」(Barthes, 1971, p. 113) (花輪 , 1981, p. 36, バルトの引用は花輪による。 本論での引用に際し、一部の形式を変更した。詳細は注を参照)

そもそも、バルトによれば、著作家の言語活動とは、言語体 (ラング) から文体 (スティル) やエクリチュール (書くこと) を引き上げることである。「エクリチュールはたしかに著作家と彼の社会との対決から生まれ」(バルト , 1999, p. 28)、エクリチュールは純粋に自由ではなくなる。それでもしかし、著作家は詩的言語使用 (自由そのもの) の試みによって、「言語の関連を破壊し、述話を語の逗留地へと引き戻し」(バルト , 1999, p. 70)、世界を構築する試みを繰り返す。ここでエクリチュールは「両義的」であり、そのままでは優れた表現の条件を充足しない。バルトによれば、優れた文学は「公然と意味の誘惑と戦う文学」かつ「満たすことなしに意味作用を提起しうる文学」である (花輪 , 1981, p. 43; Barthes, 1964, p. 267; Barthes, 1967, p. 38)。この意味で、〈中性〉のエクリチュールと優れた表現、そしてエーコの示した「意味の不定の貯蔵庫」のための、多数の暗示に満ちた「開かれ」、これらは同一地平

に存する。

しかし一方でバルトは、

> エクリチュールが真に中性的になれば、すなわち、言語が、厄介な制御し難い行為であるかわりに、人間の空洞と向き合った代数より以上の濃密さを持たない純粋の方程式の状態に到達すれば、そのとき〈文学〉は打ち負かされ、人間の問題性は、露呈されて、着色なしに引き渡される(…)。ところが、不幸なことに、(言語の刻印を帯びた次元へのあらゆる隷属から解き放たれた) 白色のエクリチュールより以上に不実なものはない。自動的操作が、まず自由があった場所そのものにおいて練り上げられ、硬化した形式の網が次第に述話の最初の新鮮さを締めつけ、不確定的な言語に代わって、ふたたびエクリチュールが生まれる。(…) (著作家を) 自分自身の形式上の神話の虜囚に戻してしまうのである。(バルト , 1999, p. 107, 括弧内筆者による)

と述べる。彼の主張は、〈中性 (白色)〉のエクリチュールへの期待を漂わせつつ、しかし〈中性〉のエクリチュールの過剰な開かれと、著作家という根源性への悲劇的な移送を予感することで、ある種の諦めを匂わせている。一方で、今日において移送されるべき著作家が匿名化し、複数化し、〈存在しているかもしれないし、そうでないかもしれない〉状態へと変容したならば、どうだろうか。

加えて、エーコは自身の提示した「開かれ」の概念について、「要するに開かれは、可能性の場の周到で長期的な組織化を前提とする」(エーコ , 2002, p. 254) と主張している。今日における「開かれ」の理解、すなわち、可能性そのもののための場はただ単に文学的実践の線上においてのみならず、著作家や解釈者、いわば「読み」行為と視線、これらの周辺にある概念やアクターといった要素を含み、そして、これらの要素が複層化することによって、新たな射程範囲を含むことができる。それは匿名個別具体的な生がどうにか日々を生き抜くための (ことの) 詩学であり、この意味で「開かれ」は現代的に翻案されている。

ここで、先に提示した「「読み」行為と視線、これらの周辺にある概念」の具体例として、文学を参照しよう。モーリス・ブランショは『来るべき書物』のなかでプルーストの功績を「想像的なものの自由に委ねたのであり (…) 想像的なものを自由に使用しえたのである」と述べ、「書くこと」の可能性を論じる。

> ぎっしりつまった途絶えることのない作品は、星のようにちりばめられた諸点に充溢としての空虚を加え (…)、それらの星たちを不可思議にきらめかせることに成功したのである。(…) かくてこの作品は、もっとも稠密にしてもっとも実質的な持続を通して、もっとも非連続的なものを表現することに成功した。書くことの可能性が彼に到来するあの光にみちた瞬間の断続を表現することに成功した。(ブランショ , 2013, p. 51)

そもそも、プルーストが『失われた時を求めて』において提示した「時間」および作品性とは、ブランショによれば「不動の時点ではない」「球体の表面から中心に向かってくりかえし移行し、それらが真に実現される内奥に向かって断続的ではあるが絶えまなく進み (…) 球体的な濃密化増大化の要請であり、あの過剰状態」(ブランショ , 2013, pp. 52-53) といったものである。この「時間」は、確かにドゥルーズが『プルーストとシーニュ』で指摘するように、単に記憶と時間といった主題に拠ってのみ理解されるものではない (ドゥルーズ , 1992, p. 3)。それは芸術全般や、あるいはもしかすると、人生についての豊かな啓示でもある。

それは、〈時間＝シーニュ＝意味〉の〈断続性＝球体的な濃密化増大化〉によって成立する多層の重なり、ドゥルーズの言葉を借りれば「脱領土化の成分」(ドゥルーズ＝ガタリ , 1994, p. 351)、「星雲」、幾つものセリーが新しい星雲へと導いていく「逃走の線」、「不調和な可動的断片」(ドゥルーズ , 1992, p. 211) によって成立する。読まれるそのたびごとに立ち上がってくる幾つものプルースト的〈時間＝シーニュ＝意味〉が、SNS という新たな〈書くこと＝読むこと〉の力を借りて、芸術的な諸実践の新たな基盤に舞い降りてくる。

このようにして、プルーストが示した時間の多重性、書くことが成立させ

た「光にみちた瞬間の断続」が、今日におけるSNS上の「タイムライン」において翻案されているならば、SNS上におけるテクストは、まさに想像の多分岐性に従って、複数の読み、複数の解釈、複数の「開かれ」を可能にする。すなわち、ここで語られるエクリチュールは、もはや「中性」や「開かれ」の概念だけでは充足できない豊穣さを孕むことになる。デイヴィッド・ロッジは「人間のあらゆる言説の実例は、それぞれの言葉の操り方に人の注意を引きつける度合いに応じて、等級化することができる（ロッジ , 1999, p. 46）」と述べるが、匿名多数の筆者、読者（ユーザー）が混在する現代的テクストの上演の場では、比較自体が困難である。LINEやFacebook、Twitterといくつものsnsによって振る舞いを変えながら語られるそれらは、確かに曖昧なテクストでありつつ、しかし従来のテクスト論や文学論の射程範囲を越境する。

3　決定的な非決定性

3.1　エントロピー量から・離接的綜合の包括的用法

そして、中性であることは〈あれか・これか〉の対立から抜け出すことであり、あるものへの確定（記号）を避けることである。あるシーニュ、シニフィエとシニフィアンの対応関係、いわばイコールそのものから逃げること、それは非決定的である。作者が非決定的（曖昧）な言語を用いること、同時に、想像的なもののための場を創出することは、ある意味内容に無秩序を挿入することで、予見される意味を破壊しながら鑑賞者に対して可能な意味内容を意図的に増大させようとすることだが、それは常に伝達不能の可能性を持つ。このことについて、エーコは情報理論におけるエントロピー量から次のように明言している。

> 情報が大きければ大きいほど、ある仕方でそれを伝達するのは、それだけ困難になる。メッセージが明確に伝達すればするほど、それが与える情報は、それだけ減少する。（エーコ , 2002, p. 138）

こうした意味的緊張状況は、「詩人が多くの所作と情緒を同時に暗示し、読

者はそれら多くのものの中から、いくつかの示唆と彼自身の心的連想の寄与分とを統合することによって」緩和される（エーコ , 2002, p. 145）。

したがって、よい曖昧さ成立の可否は、作者による暗示の巧拙に左右される。このように、秩序や予見可能性とは正反対の方向に位置している「開かれ」を用いて、世界の断片を呈示することは、鑑賞者に対する信頼の実践であり、曖昧さを通じたメタ的コミュニケーションでもある。そして、この視点はSNS 上でのテクスト解釈においても適用できるだろう。一見、なにごとを指し示しているか理解不能なバラバラのテクスト群を眺めることは、そこに張り巡らされた不可視の注釈を類推しあうことである。

加えてエーコは、予見可能なメッセージは「既知のこと以外はほとんど何も語らない」（エーコ , 2002, p. 130）というが、この既知のこと以外に挑むことは、私たちの方に残された可能性を模索することであり、多方向的な〈あれであれ・これであれ〉の放恣な思考の実践でもある。この意味で、詩的な言語の使用者は、新しい関係の開発者となる。かくかくしかじかのように解釈せねばならない、という規定的安寧をむしろ破壊し、解釈してもよいし・しなくてもよい、という非決定性を提示すること――鑑賞者に対する想像的態度の委任――により、曖昧さは作品として形象化する。一方でやはり、曖昧さがなにかの強い否定――解釈の方向性を恣意的に決定するような――になってはならない。このことは、福尾匠がインスタレーション・アートの要件について言及している論考でも触れられている。

> （非決定性は）「しなければならない」あるいは「したほうがよい」行動の手前で「してもしなくてもいいこと」に包囲されている。（…）これはインスタレーション・アートにおいてフォーマリズム（主体性の滅却）でも制度批判やアクティブあるいはインタラクティブな鑑賞（なにかの中にいるということの絶対化）でもなく、なにかの中にいることの不確実性を考えるということとひとつながりになっている。「ありうる pouvoir」ということを、「ある／ない」の決定（それが事後的なものであれ束の間のものであれ）において考えるのではなく、「あってもいいし、なくてもいい」という非決定においてポジティブに考えること。（福尾 , 2017, 文章冒頭部

分の括弧内は筆者による）

こうした非決定性が持つ性格は、ドゥルーズ＝ガタリの「離接的綜合の包括的用法（あれであれ、これであれ）」であると福尾は述べる。この離接的綜合の包括的用法は、「排他択一的制限的ではなくて、十分に肯定的無制限的包含的」なものであり、「諸項はたがいに制限しあうことも、排除しあうこともない」、最高のパラドックスである（ドゥルーズ＝ガタリ , 1986, pp. 97-98）。こうして、「漂流 dérive が普遍的に可能になる」ことで、分裂者は、次から次へと関係を重ねてゆくことを通じて、いくつかの不可分の距離を絶対的に飛び越え（ドゥルーズ＝ガタリ , 1986, p. 100）、未分化状態となる。曖昧なテクストにより、曖昧なアクターへ曖昧な発話行為を繰り返す SNS 上の私たち（分裂者）は、自らをそこで未分化状態にせしめ、認識や世界をふたたび緩やかに書き直しているのかもしれない。認識はいつも、テクストの方から現れてくる。

3.2　カオティック（ストレンジ）アトラクターとしての美術館、そして SNS

ここで繰り返し述べている非決定性の実態を考えるとき、長谷川裕子の主張する「カオティック（ストレンジ）アトラクターとしての美術館」が相応しい。

> 思想は真理に収束するのではなく、対象の複雑性に収束する。真理から逃れるには主体を信用してはならない。対象とそのストレンジアトラクターに、世界とその決定的な不確実性にすべてをまかせる必要があるのだ。（長谷川 , 2002, p. 41）

長谷川の述べるような「ストレンジアトラクターとしての美術館」は、「同じ入り口を同じ時間に入っても、まったく違う時間を体験し、違うものを見て帰っていく場」として機能する。このことは同時に解釈の多様性を擁護し、曖昧さによって多重化する作品の姿に帰結する。そこでは各々のアクターにおいて設定された、微小なそれぞれの初期条件の差異が増幅され———言及

されることのない解釈の探り合いを行うことによって———、カオス理論的に予測不可能な解釈が導き出される。それは参加のマルチチュード化でもある。この「マルチチュード」概念は、ビショップが先んじて『人工地獄』に示している。これについては、次項で検討しよう。

そして同時にそれは、芸術における共犯関係であり、芸術のアクターにとって、予測不可能性は能動性（想像）によって決定づけられた、しかし確実に非決定的な結果である。そして、この特異な非決定性は、どちらかが先行するものでもなく、また後行もしない並列的空間を構築する。

そして奇妙なことに、長谷川の示した美術館の姿は今日における SNS 上の空間に重なる。もしも、カオティックな場が今、SNS 上で翻案され、反復されているのならば、私たちはただちにその場への〈参加：ログイン〉の是非を考えなければならない。

3.3 「参加（ログイン）すること」、社会参加型アートの系譜から

社会参加型アートの分野から、芸術が「参加」を要請することの是非についてクレア･ビショップがいくつか示唆を行っている。ビショップの主張では、ジョエル・スタインが参照されるが、まずはこの部分を確認しよう。

> 始めのうち、観客と作品の相互作用はたいてい、じかに接したり、自発的な反応を呼び起こしたりと、所与の文化や既存の美的判断にとらわれないでいる。だがそれは、ある種の娯楽、公衆が作品の一要素であるようなスペクタクルに転じるだろう。公衆は、イデオロギーの側に転んで、そしてそれに服してしまうのだ。それは公衆を制約して、彼らの感覚を麻痺させもする、そうした新たな手段となりうる[6)]。(Stein, 1972, p. 386; ビショップ , 2016, p. 153 による)

これに対しビショップは次のように評する。「つまり、作品を観者の手になる操作と変容へと明け渡すことで、ただちにそれ自体がきわめてイデオロギー化された慣例に転じてしまう（…）作品を「正しく」完成させるために、ひるがえって観者が操作＝利用されてしまう」。そしてそれは、観客を「参加さ

せる」ことで無力化させてしまうものである（G.R.A.V, 1963; ビショップ , 2016, p. 154 による）。

続けてビショップはジャン＝ジャック・ルベルの主張を引用し、作者と作者と鑑賞者の並列的な参加を「［あれも／これも］と［あれでもなく／これでもなく］の〔弁証法的〕な位相」と評する（ビショップ , 2016, p. 161）。

> アーティストと鑑賞者を分けて考えたことなど、ついぞありません。力を揮う文化が私たちの思想めがけて振るう金槌でつくる、ご立派な区分を受け入れるなどごめんです。（…）芸術と生の境界などないのです。（Lebel, 1966; ビショップ , 2016, p. 160 による）

また、ビショップは『人工地獄』を始めるにあたり、彼女自身が論じようとしている「参加」の様態を「マルチチュード」という概念で端的に説明し、「参加型アート」の性質を定義する。

> （本書冒頭で取り上げる具体例を指し、）これらのプロジェクトは、一九九〇年代初頭以降になされた参加（participation）と協働（collaboration）、およびグローバルな場のマルチチュードへの芸術的関心の高まり、そのほんの一部にすぎない。（…）私はこの動向を、「参加型アート」と呼ぶことにしたい。なぜならこれは、多数の（「双方性」の、一対一による関係とは反対の）人々の関与を含意するからであり、（…）人々の存在が芸術的な媒体と素材の中心的要素となる、そうしたものとして参加を定義し、これを核に据える。（ビショップ , 2016, pp. 11-12, 引用冒頭の括弧内は筆者による）

こうした定義のもと展開されるビショップの視点は、「結論」というタイトルを冠する第 10 章にて、次なる参加の様態をも見据えている。そこでビショップはマスメディアによる鑑賞体験の変化を指摘しながら、私たちの「参加」の辿る道を軽く指し示す。

（現代的な参加は）鑑賞者の能動性と行為主体性が次第に顕在化していく壮大な物語というふうに考えられる。（…）そしてこの物語は明らかに、民主主義そのものが辿った厄介な末路と並行関係にある。承認欲求や表象＝代理、同意の上での自己イメージの消費（芸術作品、あるいは「フェイスブック」や「フリッカー」、リアリティー番組）など、この「項（term）」はつねに参加と深く関係しているのだ。（ビショップ , 2016, pp. 422, 引用冒頭の括弧内は筆者による）

ビショップの指摘は、私たちが検討すべき事項を明確に示している。SNS 上での参加の在り方――すなわち「どう読むか」「どう見るか」「どう書くか」といった行為――、この地平での政治学・美学である。

3.4　マルチチュード化する接続詞

よって、次なる参加は次のような【〈あれであれ・これであれ〉・「離接的綜合の包括的用法」・「［あれも／これも］と［あれでもなく／これでもなく］の〔弁証法的〕な位相」】を指向することで、イデオロギー的な変容を避けることができるようになる。これらは〈接続詞のマルチチュード化＝多ー接続詞化〉である。【事物と意味】の関係項が揺り動かされ、〈あれ〉と〈これ〉のあいだは「と」であるかもしれないし「も」であるかもしれない複数の予感を持つ。詩的実践が開発してゆく新たな関係性、そしてインターネットによって可能になった現代的参加は、この複数の予感を標榜する。

そして、千葉雅也は、ドゥルーズの構造主義的ホーリズムを論じるうえで、宙吊りにされた意味を「非意味的接続詞たる「と」」と呼ぶ（千葉 , 2013, p. 200）。彼の言及は「シニフィアン連鎖」概念へ続き、シニフィエとシニフィアンの関係づけ（連鎖）は固定化されておらず、「決定的にひとつの意味を指し終えることはできない」ために、その連鎖は「つねにすでに、余っている」という（千葉 , 2013, pp. 198-199）。なお、ドゥルーズとガタリは「シニフィアンの連鎖は、それ自体はシニフィアンではない諸要素《すなわち、多義的なエクリチュールや離脱可能なる諸断片》からなっている」（ドゥルーズ＝ガタリ , 1986, p. 94）というが、このような非意味的接続、むしろ切断や分裂、

あるいは欠如、これらはリゾーム———ひとつの超越する項、欠如なしにn方向へ分岐する関係（nマイナス1）———でもある。

> 諸々の関係性のリゾームとは、諸々の無関係性のリゾームでもある（…）。シニフィアン連鎖の切断———あるいは、因果性の「忘却」———によって彫刻されるリゾーム、複数の事物への複数のしかたでの無関係の組み変わりが、多様体としての主体のギザギザの輪郭として、要請されている。（千葉，2013, p. 227, 傍点原文ママ）

主体が〈多〉－化し、エクリチュールが多様化し、接続そのものがあらゆる位相でマルチチュード化することで、それは変形的性格を帯びる。

> 変形的な言表とは、むしろある記号系が、外からやってきた言表を遠ざけたり、その変形不可能な残滓を放置しておいたり、逆の変形には積極的に抵抗したりしながら、さまざまな言表を翻訳する仕方を示すのである。（…）要するに、真の記号的変形は、単に外部的な変数だけでなく、言語に潜在し、言表に内在するあらゆる種類の変数を動員する。（ドゥルーズ＝ガタリ，1994, pp. 157-160）

変数とはまさに〈多〉－接続詞化を指向するエクリチュールによって喚起される〈諸々の感情、感情以前のコード、イマージュ、根源的な想像の地平〉……まさに〈あれ〉や〈これ〉である。この〈多〉－接続詞化は非決定的であり、しかし作者によってもたらされた確実に決定的な予感である。そこで呼び起こされる想像は、余剰を孕み、未然で、しかし未然未満の、未来に向けられたアウラ的歌になる。すなわち「人間が、いま、ここに在る」（ベンヤミン，2000, p. 163）ことを、私たちは強く再確認することになるのだ。

4　演劇的な生・フィクションの可能性

この想像の態度は演劇という場で強く顕在化する。演劇で使用される様々の衣装や舞台装置、演じられる役、より根源的な「演劇的」なるもの、これ

らは全て、ウォルトンの理論（後述）によれば小道具である。互いに信頼しあいながら、上演されるべき内容のために、演者は演劇の小道具そのものに成り代わり、鑑賞者はその小道具群が編み出していく〈多〉－接続詞化された想像に身を投じる。

4.1 『あなた自身のためのレッスン』から

一方で、今日的な演劇の場では、〈多〉－接続詞化された想像のために用いられるドラマトゥルギーは純粋に直線的ではもはやない。直線的なドラマトゥルギーに代わり、中断と断片化、語りの中止、反復といった一見無秩序的な手法によって、現代演劇におけるドラマトゥルギーが成立している（藤井 , 2015, p. 12）。このことは演劇におけるエクリチュールの〈多〉－接続詞化を示唆するものだが、清水邦夫の戯曲『あなた自身のためのレッスン』では、シュルレアリスム的ともいえる語り口で家族の虚構性が強く問い直される。その上演にあたってのテクストでは演者に対して「あなた A」「あなた B」「あなた C」といった抽象的な役が充てられる（清水 , 1992）。

そこではテーブルがベランダになり代わるような虚構が設定され、事物は意味から解き放たれて、シニフィエ・シニフィアン未満の自由な対象として配置される（＝〈多〉－接続詞化する）。劇中では、想像に従って事物が徐々に再構成され、やがて私たちはそこに生の虚構性を垣間見るようになる。そして、劇は次のような結末を迎える。

妻：　アスラミポーテ……
夫：　ヒコポーテ……
妻：　日本人？
夫：　ノー。ヤポネシアの原住民。
妻：　ニッポントロプスアカシェンシス。
夫：　ダシダシ。
妻：　パム……
夫：　まず這うことから練習します。
妻：　四つ足？（清水 , 1992）

ダシダシやパム……といった不定形の言語は、その劇中においていずれの場面でも特定の意味を持たない。それはまさに観客に対する想像の提起装置として機能する。そこでフィクションは関係項をときほぐす役目を果たす。すなわち、定められた〈事物＝意味〉の関係、つまりシニフィアン連鎖をフィクションの世界に引きずりこむことで、一時的になかったことにする。そして、〈多〉－接続詞化された想像によって、世界は再構築される。このことは、「演じる」ことが元来持つ虚構的な性格によりその強度が増幅されているといえるかもしれない。

4.2　分析美学から

また、フィクションは、分析美学の観点からいえば「ただ想像するという目的のために、そこに配置され (…) 真実を伝えているかどうかとか、現実世界のものを指示しているかどうかなどは、それら提示されるものの本来の機能にとって、そもそも関係ない」(ステッカー , 2013, p. 270)。そして、この「配置」の様態に関して、ケンダル・ウォルトンは「ごっこ遊び理論 (make-believe theory)」を提示した (Walton, 1973)。彼の理論において主軸となるのは「小道具 (prop)」の存在である。これについて、森の議論を元に筆者が要約した。

1. 想像において、小道具が果たす主な役割は次のようなものである。
   (a) 想像を促す
   (b) 想像の対象となる
   (c) 虚構上の真理を発生させる
2. ごっこ遊びの態度は、必然的に想像的態度を含む。
3. ウォルトンの理論では、鑑賞者側の体験が中心に据えられており、必然的に鑑賞者の参加 (participation) を伴う想像が含意される。(森 , 2010 を元に筆者作成)

4.3　パラフィクションから導出される実践

さらに、美術史家のキャリー・ランバート＝ビッティーは「パラ・フィクション」という独自の新たな語句を用いて、フィクショナルな実践を説明して

いる。

> パラフィクションでは、現実および／または想像上の人物や物語が、生きている世界と交錯する。ポスト・シミュラクラルのパラフィクションの戦略は、現実のシミュラクルの消滅を目指すというより、信頼のプラグマティクスを志向している。(Lambert-Beatty, 2009, p. 54, 筆者訳)

彼女の提示したパラ・フィクション概念は、鑑賞者に虚構と事実の境目の見極めを迫ったりする特徴を持つ (大森 , 2019, p. 28)。それはまさに、「信頼の語用論[7)]」である。ある対象が「ごっこ遊び」的に用いられる以上、それは解釈者と作者のあいだにフィクションの力学が働き、示されたシニフィアン連鎖以外の場所で、探り合いが行われる。そのとき存在するのは、解釈者と作者のあいだの信頼関係である。このことを、ジャン＝マリー・シェフェールは「間主観的合意」と呼ぶ (シェフェール , 2019, p. 127)。

> フィクションの作り手に「ウソで」装うという意図があるだけでは十分でなく、さらに受容者がこの意図を認めることが、それゆえ作り手が受容者にそうできるための方法を与えることが必要となるのである。(…)遊戯的というステイタスは、ただ装う者の意図にのみ拠って立つ。だからフィクション装置が配置されるためには、この意図が間主観的合意を生じさせねばならないのである。(シェフェール , 2019, p. 127)

4.4　現代における「演劇的なもの」の拡張

> 演劇ができないひとはいない、というのは、まずそこです。ひとは生き物として生まれてきたときに、ある名前を命名されて生きるということをみなやっている。そのひとはそのひとを演じているとしか言いようがない、そういう虚構性がある。家では父親演じています、みたいなレベルでもなく、髪を切るとか服を着るとか、なんらかの言葉を喋るとか、ひとに生まれた以上、必ずなにかの虚構を選択するということです。(飴

屋・佐々木 , 2017, p. 97）

したがって、広い意味でのフィクション理論を援用しながら私たちの日々の行為や生活を眺めるとき、そこに浮かび上がってくるのは演劇的な生である。さらに、私たちの日常的実践が SNS やインターネットと組み合わさることで、その演劇性はより多層的な意味を孕む。例えば、ZOOM をはじめとしたビデオ会議、SNS、電子掲示板で自らのヴァーチャル背景を変えることや、スタンプを使うこと、本名ではない名前を使うことは、演劇での舞台装置を自ら生成することに等しい。いわば、オンラインコミュニケーションが生の現場になったことで、私たちはインターネット的に再生成された生のための「演劇コード[8]（イーラム , 1995, p. 59）」を共有するようになったのだ。それはもはや、存在そのものに投げかけられ、係留されるフィクションの魔力である。

> バラバラの所与は、結果＝効果としてのみ、与えられてしまっている。それらは、結果＝効果として、関係づけられているかのようになる。関係は、世界は、更新されるフィクションである。フィクションでしかないのではない。関係は、世界は、フィクションである。フィクションとしての実在は、唯一の持続に対する諸々の非意味的切断としての、自由＝空間のことである。（千葉 , 2013, pp. 143-144, 傍点原文ママ）

千葉はドゥルーズ＝ガタリの議論を受けながら、このように言及した。現実として、フィクションである世界での非意味的切断としての実在は、SNS という〈多〉－接続詞化空間でふたたび世界を再構築し始めている。

5　半透明なエクリチュール・リゾーム的〈多〉－接続詞化

5.1　デジタルフィクション

シェフェールは、「デジタルメディアを通過するあらゆるものは、見せかけに変容してしまう」（シェフェール , 2019, p. 25）と主張し、「デジタルフィクション」概念を提示する。ここで示された「見せかけ」という表現や、それ

が指そうとするものは正しい。一方で、シェフェールは「見せかけ」が事物の真偽を混乱させる可能性については「シミュラークルと現実の区別がかき乱されることはない」として、「見せかけ」が現実に侵入することを想定していない (シェフェール , 2019, p. 30)。

そして実際のところ、デジタルフィクションは、「見せかけ」を超えた必死さとでも呼ぶべき性質を持っている。そうでなければ、女子プロレスラーの木村花が Twitter 上の誹謗中傷に心を病み、自殺することなどなかっただろう。加えて、フェイクニュースやドナルド・トランプのツイートが話題となることもなかった。さらに、Twitter に限らず、SNS を通じた誹謗中傷やいじめはたびたび問題視されている。このことはデジタルメディア上での言説や表象が十分に現実的な問題を孕んでいることの何よりの証左である。よって、彼のデジタルフィクション概念では充足できないところで、私たちはインターネット上のフィクショナル的 (にもなりうる) 言説をより深刻な形でラディカルに捉える必要がある。

5.2　どうにかして生き抜くために

さて、Twitter に投稿される内容に立ち入ってゆこう。序章で提示したような投稿群は、いわば私たちの生の断片である。そこで綴られる事柄の真偽はともかく、そこに何ごとかを書き込み、曖昧な視線に曝す行為は、デジタル的に翻案されたエスノグラフィである。このような私たちの生の歴史——どうにかして日常を生き抜くさまざまのささやかな抵抗——、それは日記に近い。この性質をブランショは「救いの試み」と表現する。

> (…) 日記を、救いの試みと化している。つまり人々は、書くことを救うために書くのであり、書くことによっておのれの生を救うために書くのである。また、おのれの小さな自我を救うために (人は他人に対してあれこれ復讐を加えたり、さまざまな悪意を注いだりする)、あるいはおのれの大きな自我に息づくための空気を与えて救うために書くのである。(ブランショ , 2013, p. 380)

その力学のうえで、〈偽装自殺、トスツイ、OD 画像、空中リプ、匂わせ投稿、壁打ち……〉を看取するとき、完全に判読されることを避けながらも、しかしさまざまの技巧が凝らされた暗示の包含（リゾーム的救済の実にさまざまな方法）を認めることができる。そして、書き手はこうした試みがフォロワーによって明らかにされたり、悪意のある利用をされたりしないことを信じている。しかし、この信はいつでも容易に裏切られる。投稿のスクリーンショットの公開や、引用リツイート、「晒し」によって、インターネット上の「そういうことにしている」不文律の契約は無効化する。昨今、警鐘を鳴らされている「リベンジポルノ」や「ネットストーカー」、「デジタルタトゥー」もまた、この信頼の破れである。

5.3　半透明なエクリチュール

このように、鍵アカウントなどの手段によりツイートを秘匿する選択肢を持ってはいるものの、フォロワーが存在する以上完全に秘匿的ではないという Twitter のプラットフォームの性質ゆえに、現代の諸々の営巣行為の位相が存在する。それは〈かもしれない〉曖昧な視線を可能にし、信頼の破れという可能性をもたらす。こうした投稿に対して付せられる確実な視線として、いいねやリツイート、リプライなどがあり、SNS 上では、フォロワーによるこれらの反応をわずかな互酬性の証としながら、コミュニケーションが行なわれている。

一方で、返礼としてのリプライに対し、「クソリプ」というものがある。投稿者にとって不快なリプライのことを指す造語であるが、Twitter のユーザーによれば、クソリプは以下のように分類される [9]。

1. 自己顕示種
   （ア）自分語り系
   （イ）知識自慢系
   （ウ）知ってた系
2. 誤解種
   （ア）マジレス系

（イ）理解力 0 系

3. イチャモン種

（ア）不謹慎系

（イ）校正系

（ウ）知識階級代表系

4. マジキチ種

（ア）マジキチ系

これらのクソリプには、「ggrks」「半年 ROM ってろ」などの罵倒が浴びせられる。SNS 上のコミュニケーションでは、そこかしこに不可視の侵入禁止標識が張り巡らされている。この標識をかすかに感じながら、私たちはクソリプやマウント、匂わせと揶揄されることを避けつつ投稿する。SNS 上のエクリチュール、それは完全に判読可能なもの（＝透明）でもなく不可知のもの（＝不透明）でもない、半透明なエクリチュールである。従来の「読み」では、テクストは読み手の主観性に左右されない〈不透明な他者〉であったが（高田 , 1994）、SNS が可能にしたプラットフォームにより、書き手と読み手とが溶け合い、互いに想像しあうことで、現代のテクストは半透明化した。

それは濃度のリゾーム化であり、変形的な言表でもある。リプライによって投稿者の当初の意図が突かれたとしても、〈投稿者が返答しないこと・「違うよ～笑」と偽ること・仄めかすこと〉などによって、あらゆる意図が並列的に存在するようになる。つまり、SNS 上では、多重の意味で接続詞がマルチチュード化するのだ。そこでのコミュニケーションは、いつでもコミュニケーションではなくなる可能性を孕む。突然のブロックやミュート、リムられ、といった断絶がそこにはある。一方的な往復書簡を送り続けている私たちの手紙の宛先は（だけでなく、手紙そのものも）、つねにすでに余っている。ブロックやミュートがされたかどうかを通知するサービスとしてのアカウント、「えごったー（@ego_tter）」をフォローしているユーザーが 20 万人にのぼることは、Twitter ユーザーがそれらの変形的コミュニケーションに、かすかな不穏さを予感していることを示している。

これは、〈多〉－接続詞化された想像がコミュニケーションツールに組み込

まれたことの弊害ともいえる。美術館では、提供された共同類推の場に、歩行や移動、身体的な「私」として「私」が完全に匿名化されないまま参加可能だが、SNS 上の共同類推はその性質を変える。幾分か制約されていた〈多〉ー接続詞的振る舞いは、アカウントという擬似的実存による匿いによって、放埒な〈想像・信頼・記述〉を可能にする。

このような言表の複層的変形、存在の変形によって、SNS 上の接続詞の可能性はリゾーム的に延伸していく。ゆえに、SNS はリゾーム的〈多〉ー接続詞化された想像の場となる。そのエクリチュールが構成する多重構造、存在は――プルーストの示した時間の重なりを超えて――、いくつもの個別具体的な生を引き受け、存在論的深みそのものを SNS 上で拡げてゆく。そこにある表現は (表現未満のものでさえ)、従来の文学理論が想定した時間やシーニュの在り方を超えて、新たな表象を可能にしていく。

つまり、インターネット的に上書きされた信頼とは、リゾーム的〈多〉ー接続詞化された表象を受容し、そのなかで生きようとすることである。脱中心化された、多様な流れを持つ表象＝世界に対し、クソリプを送ることなく、しかしかすかに交感しあいながら (時にはリプライや対面といったエントロピー量の少ないコミュニケーションをとり、慰めあい)、共に生きること。半透明なエクリチュールによって再構成された信頼は、曖昧で、リゾーム的〈多〉ー接続詞化されている。

5.4　ゾンビエクリチュール

これまで論じてきた〈多〉ー接続詞化はアカウントの生死によっても生じる。たとえば Google Mail や、Slack、Discord などのオンラインコミュニケーションツールでは、アカウントのアクティビティステータスが表示される。これにより、私たちは、あるユーザーが PC の画面を「今も」見ているかどうかを、簡潔な表示とともに理解する。それは LINE における「既読」表示でも同様だ。

一方で、このアクティビティステータスが表示されないこともある。Twitter、あるいは、設定によっては Instagram や Facebook、これらの SNS 上では、投稿者の生死は確認できない。数年、投稿がなかった場合、私たちは投稿者が生命活動を停止している可能性を想定しなければならない。

そして、アカウントの登録を取り消すこと（＝アカ消し）や、Twitter 上の投稿を全て消すこと（＝ツイ消し）がある。これらは、そのコミュニティ上での存在を自ら抹消することに等しく、それは事実上、アカウントの死や書き換え、あるいは再出発である。

つまり、リゾーム的〈多〉－接続詞化した場では、ユーザーの存在自体もリゾーム化した、生死の中間状態としてのゾンビ的アカウントが存在する。一度登録したきり、プロフィール画像やその他設定が初期状態のまま忘れ去られているアカウントもまた、ゾンビ的である。Twitter 上ではしばしば、この初期設定状態アカウントのことを、そのプロフィール写真になぞらえて「卵」と呼ぶ。この「卵」に対し、「卵フォロー禁止」などの断りがなされることがあるが、匿名大衆の申し子たる「卵」の存在を忌避するこのオンライン上の身体的表象は、映画のなかでゾンビを避けるキャラクターの表象に重なる。

同時に、こうしたゾンビ的アカウントが書き残したツイートや投稿、これらは、かつてのアカウントの温もりを残しつつ、同時に無味乾燥の（ただの記号に過ぎない）、ゾンビエクリチュールとなる。例えば、アカウントの運用者が自殺をしたり、病によって急逝したとき、その運用者の親近者が「生前は仲良くしていただきありがとうございました。このアカウントはそのまま残しておきます」と投稿したきり、沈黙することがある。ここに残っているエクリチュールは、まだリゾーム的〈多〉－接続詞化しつつ、しかし「死んでいる」という一点のみは揺らぐことのない、慰霊碑的エクリチュールとなる。

震災や個人的トラウマ、誰かの死、いつの間にか通り過ぎてしまったアカウント（生きているかもしれないし、死んでいるかもしれない）、すでに世界には存在していないにもかかわらず、当事者にとっては残り続けている記憶。こうしたゾンビ的存在に突き動かされて、SNS 上に投稿されるゾンビのためのエクリチュール（＝祈り）は、虚構のなかで生きる私たちの、しかし確実に豊穣な生の輻輳的響きを表している。

6　概括

曖昧さは単なる記号論上の価値だけでなく、存在論的価値も持つ。曖昧

さは現実における還元不能な要素であり、普遍的な現実の原理で、知識の欠乏によるものではない(Peirce, 1931-1935, vol. 4, p. 344)。なぜなら、曖昧さは私たちの生における非侵襲的な確実性の様態、例えば、習慣、確実な信心、常識的な実践などの周りを取り囲んでいるからである。(Monti, 2021, p. 3, 筆者訳)

本論における基調力学としての曖昧さは、記号論や言表、テクスト論から立ち上がってきながらも、その射程範囲はクリティカルかつ広範囲に亘る。これまで検討してきた〈曖昧さ・「開かれ」・参加〉、これらの概念は、〈中性〉のエクリチュールやフィクション理論を巻き込みながら、私たちの存在論へと帰着していく。そこで提示された「半透明なエクリチュール」は、かつてバルトが希求した「零度のエクリチュール」、つねに革命的でありうる曖昧さをインターネット上で可能にする態度でもある。エーコの「開かれ」の概念を起点としながら論じてきたSNS上のエクリチュールは、SNSが可能にした主体の振る舞いによって、文学や美学の線上にあった諸概念をドゥルーズ＝ガタリの力を借りつつ、より現代的に翻案することを可能にする。それは、文学や美学――場合によっては政治や実証的学問、その態度――、誤解を恐れずに言えば、アート的な行為や思索が現代においてむしろ有効である可能性を裏付ける。

ある意味で、2020年以降のニューノーマルがもたらした私たちの態度や、表象の変容の加速とは、このリゾーム的〈多〉－接続詞化された信頼の一般化である。オンラインのコミュニケーションにいくばくかの疲弊を覚えるのは、このリゾーム化、標識の探り合いに疲れるからだろう。あるいは、ビデオ会議などで顔が見えたほうが話しやすいという感覚もまた、そうかもしれない。顔という表象――私たちのあいだで根源的なイマージュ――をコミュニケーションに付随させることで、エントロピー量を低減させ、非決定的リゾーム化する可能性を減らすのだ。

そして、SNSによる現実の多孔化により、現実世界での親密さや信頼の形が希薄化したと鈴木(2013)は述べ、近代社会が基礎付けとしてきたものが変容したとするが(鈴木, 2018)、本論で導出されるSNS理解では、オンライン

とオフラインの区別すら曖昧になり、信頼してもいいししなくてもいい、リゾーム的〈多〉－接続詞化した信頼によって新たに基礎付けられる。確かに、デジタルメディアは私たちの場所や時間、想像的共同体としての社会の基盤たるあらゆるものを破壊させたかもしれないが (米田 , 2017)、それは次第に、曖昧さによって再びもやいなおされ、緩やかなリゾーム的〈多〉の状態へと収斂する。それは社会の再魔術化の様態を描き出した一端であるのかもしれない。

多重の意味でマルチチュード化した接続詞の編み出す世界を生きる私たちは、リゾーム (曖昧さ) に対するアレルゲンを獲得している途中なのだろう。半透明のなかで、それでも信頼を実践し、どうにか共に生きようとすること。生の演劇化をいつも予感しながら、ある心地よさを探り合う日常的実践は、もはやアート的である。ゆえに、アートはもはや名詞ではなく、それ自体が動詞になる。

パレイゾンは、曖昧さを用いながら作品を制作するアーティストたちの試みを、さまざまな可能性を模索し、「物事のやり方を発明する能力である[10)]」と主張するが (Pareyson, 1954, p. 59)、まさに SNS 上での振る舞いは、この姿勢をトレースしている。

クリストフ＝バカルギエフが主張したように、アートはこれまで、世界が抱えている複雑な諸問題に対して曖昧さを行使してきた。私たちの生活の《半透明なエクリチュール化･リゾーム的〈多〉－接続詞化》は今後も続くだろう。世界のあらゆる何かに対し、アートが曖昧さを持って立ち向かうのならば――私たちもまた、リゾーム的〈多〉－接続詞化した信頼を用いつつ――曖昧さがときほぐした関係項を緩やかに繋ぎ合わせ、この世界に向かって生きるのだ。絶えず変化し続ける世界のリズムのなかで、前を向くこと。リゾーム化してゆく生成変化系の世界のなかで、どうにか生き延びてゆくこととは、自らの行為や、存在、生そのものをアート化してゆくことなのだ。

注

1) これらの SNS への言及は総務省による調査、「ICT によるインクルージョンの実現に関する調査研究」で選択肢として含められた SNS を元にしている。https://

www.soumu.go.jp/johotsusintokei/whitepaper/ja/h30/html/nd142210.html、(2022 年 2 月 18 日アクセス)。

2) イーザーは『虚構と想像力』のなかで、「虚構テクスト」を、現実的なもの、虚構的なもの、想像上のものからなる三元的関係の境界を踏み越えることである、という要件によって定義する (イーザー , 2007, pp. 13-14)。「それゆえ、虚構的なものは現実的なものと想像上のものの間に、それらの相互の接続可能性を目的として常に忍び込んでくる固有の「移行形態」であるとみなすことができよう」(イーザー , 2007, p. 40)。こうした「虚構」への立場は、「現実かもしれない」「想像上のものかもしれない」という事例を可能にするゆえに、やはり〈かもしれない〉という曖昧さを要件とする。「虚構は (…) 存在するものを踏み越える行為として効力をもつのである――それは認識によっては捉えられない、また参照＝指示可能性によっては得ることのできないプロセスである」(イーザー , 2007, p. 280)

3) 原文ではこのように説明されている。“What Valery thinks he created is an “apparatus” that each, including its creator, may use as he can.” (Tindall, 1955, p. 256)

4) 「〈中性〉のエクリチュール」という用語の表記であるが、単に「中性のエクリチュール」としないのは、バルトが「中性」概念を le neutre という独立した用語で語ることが多いからである。本論でも参照している『エクリチュールの零度』では、「エクリチュールと革命」の章および「エクリチュールと沈黙」の章にて l'écriture neutre といった用法も認められるが、のちの講義集やバルトの目指そうとする言語のユートピア概念においてたびたび登場する「中性」概念を参照して、本論において「〈中性〉のエクリチュール」と表記したほうが適切であると判断した。

5) 花輪論文では、章や節で引用されているが (EIS, Ⅲ ·3·6)、バルトの原文を確認し、ページ数を示した。

6) 原文では以下の通り。Au départ cette interaction entre le spectateur et l'œuvre tend à établir un contact direct et provoquer une reaction spontanée, indépendamment d'une culture donnée ou de considerations esthétiques préétablies. Mais elle peut être une sorte de divertissement, un spectacle dont le public est un des éléments au même titre que l'œuvre. Elle peut devenir le thème d'une prise de position idéologique; elle peut être aussi un nouveau moyen de conditionnement, voire un abrutissement de public. (Stein, 1972, p. 386)

7) 原文では「pragmatics of trust」。

8) イーラムによれば次の通り。「われわれは劇場に入り、演者－観客の干与作用への参加を了承すると、上演に特有のあのコード――演劇コードと呼びうる――を自動的に適用し、そのコードのおかげで上演をそれ独自の立場から理解し、たとえば、自然発生の偶然的な事象とか映画作品とは理解しないのである」(イーラム , 1995, p. 59, 傍点原文ママ)

9) https://togetter.com/li/722471、2014 年 9 月 22 日、「クソリプの分類にクソリプがついてクソリプが話題に」(2022 年 2 月 28 日アクセス)。

10) 原文では「art is the ability to invent the way of doing things」と表現される。

引用文献・参考文献

飴屋法水、佐々木敦 (2017) 対談「演劇とは「半々」である」『ゲンロン 5　幽霊的身体』株式会社ゲンロン .

有田亘 (2000)「『開かれた作品』のコミュニケーション論」『年報人間科学』21, pp. 77-

90.
イルガング , B.　松田毅訳 (2014)『解釈学的倫理学　科学技術社会を生きるために』昭和堂 .
イーザー , W.　日中鎮朗、木下直也、越谷直也、市川伸二訳 (2007)『虚構と想像力――文学の人間学』法政大学出版局 .
イーラム , K.　山内登美雄、徳永哲訳 (1995)『演劇の記号論』勁草書房 .
エーコ , U.　篠原資明、和田忠彦訳 (2002)『開かれた作品』青土社 .
大森俊克 (2019)『これからの美術がわかるキーワード 100』美術手帖 .
シェフェール , M. J.　久保昭博訳 (2019)『なぜフィクションか？――ごっこ遊びからバーチャルリアリティまで』慶應義塾大学出版会 .
清水邦夫 (1992)「あなた自身のためのレッスン」『清水邦夫全仕事　1958 ～ 1980』河出書房新社 .
鈴木謙介 (2013)『ウェブ社会のゆくえ〈多孔化〉した現実のなかで』NHK 出版 .
鈴木謙介 (2018)「ウェブ時代のコミュニケーション――〈多孔化〉した時代の中で――」『第 47 回日本コミュニケーション学会年次大会基調講演』日本コミュニケーション学会 (46), pp. 117-129.
ステッカー , R.　森功次訳 (2013)『分析美学入門』勁草書房 .
高田美一 (1994)「『テクストの概念』――記号論･意味論･テクスト論への序説――」『立正大学文学部論叢』99, pp. 64-66.
千葉雅也 (2013)『動きすぎてはいけない　ジル・ドゥルーズと生成変化の哲学』河出文庫 .
ドゥルーズ , G.　宇波彰訳 (1992)『プルーストとシーニュ〔増補版〕』法政大学出版局 .
ドゥルーズ , G., ガタリ , F.　市倉宏祐訳 (1986)『アンチ・オイディプス』河出書房新社 .
ドゥルーズ , G., ガタリ , F.　宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、守中高明訳 (1994)『千のプラトー』河出書房新社 .
長谷川裕子 (2002)「美術館――記憶のサーモスタット」『Я（アール）：金沢 21 世紀美術館研究紀要』金沢 21 世紀美術館建設事務局 .
花輪光 (1981)「ロラン･バルトの言語圏､または幸福なバベル」『文藝言語研究．文藝篇』5, pp. 29-52.　また , Barthes, R. (1964) *Essais critique,* Seuil, p. 267.　および , Barthes, R. (1967) L'analyse rhétorique, in Université Libre de Bruxelles: *Littérature et Société, Editions de l'Institut de Sociologie,* p. 38. による。
バルト , R.　森本和夫、林好雄訳 (1999)『エクリチュールの零度』ちくま学芸文庫 .
ビショップ , C.　大森俊克訳 (2016)『人工地獄　現代アートと観客の政治学』フィルムアート社 .
福尾匠 (2017)「ポシブル、パサブル：ある空間とその言葉 (批評総特集「論」の遠近法)」『群像』講談社 .
藤井慎太郎 (2015)「演劇とドラマトゥルギー　現代演劇におけるドラマトゥルギー概念の変容に関する一考察」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』60, pp. 5-20.
藤元由記子 (2010)「電子メディアと文学――視聴覚化する文体――」『社学研論集』(15), pp. 62-74.
ブランショ , M.　粟津則雄訳 (2013)『来るべき書物』ちくま学芸文庫 .
ベンヤミン , W.　野村修訳 (2000)「複製技術時代の芸術作品」多木浩二 (2000)『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫による .
細馬宏通 (2017)「Twitter で書くことと読むこと――タイムライン上の他者とリアルタイム性――」『情報処理』59 (1), pp. 4-7.
村上友里・岩田恵実 (2021)「木村花さんツイッター中傷、投稿者に 129 万円賠償命令」

朝日新聞 , 2021 年 5 月 19 日 , 朝日新聞デジタル , https://www.asahi.com/articles/ASP5M52KHP5MUTIL026.html (2022 年 2 月 18 日アクセス).
森功次 (2010)「ウォルトンのフィクション論における情動の問題――Walton, Fiction, Emotion――」『美学藝術学研究』(29), pp. 43-83.
米田公則 (2017)「現代メディアの社会学的考察」『文化情報学部紀要』16, pp. 97-105.
ロッジ , D.　笹江修、西谷拓哉、野谷啓二、米本弘一訳 (1999)『フィクションの言語』松柏社 .

Barthes, R. (1964) *Essais critiques,* Seuil.
Barthes, R. (1967) "L'analyse rhétorique", in *Littérature et Société: Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature,* Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.
Barthes, R. (1969) *Éléments de sémiologie,* Gonthier.
Barthes, R. (1971) *Sade, Fourier, Loyola,* Seuil.
Barthes, R. (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes,* Seuil.
Christov-Bakargiev, C. (2012) *On the Destruction of Art—or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing / Über die Zerstörung von Kunst—oder Konflikt und Kunst, oder Trauma und die Kunst des Heilens,* docmenta und Museum Fridericianum.
G.R.A.V (Groupe de Recherche d'Art Visuel). (1963) *Aseez des mystifications,* Paris: by the authors. また , これも参照 . Rossi, G. H., Parc, L. J., Morellet, F., Sobrino, F., Stein, J., Yvaral, J. -P. (2010) *G.R.A.V. La condition d'instabilité de la vision,* kanalidarte.
Jakobson, R. (1960) Closing Statements: Linguistics and Poetics, In Sebeok, T. A. (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-377), The MIT Press.
Lambert-Beatty, C. (2009) "Make-Believe: Parafiction and Plausibility", *October.* 129 (Summer, 2009, pp. 51-84), The MIT Press.
Lebel, J. -J. (1966) *Le Happening,* Paris: Les Lettres Nouvelles-Denoel. クレア・ビショップによるインタビュー . ビショップ , C. 大森俊克訳 (2016)『人工地獄　現代アートと観客の政治学』フィルムアート社 , p. 160 による . また , 引用にあたっては次の資料を参照した .
Fredrickson, L. J. (2021) *Jean-Jacques Lebel and French Happenings of the 1960s: The Erotics of Revolution,* Bloomsbury Publishing USA.
Monti, R. (2021) "Umberto Eco and the Aesthetics of Vagueness", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* [Online]. XIII-1.
Pareyson, L. (1954) *Estetica: teoria della formatività,* Edizioni di filosofia.
Peirce, C. S. (1931-1935) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce,* vol. 1-6, In Hartshorne, C., Weiss, P., (Eds.), Harvard University Press.
Stein, J. (1972) in *Douze ans d'art contemporain en France,* Ministère des affaires culturelles, Réunion des musées nationaux.
Tindall, Y. W. (1955) *The Literary Symbol,* Columbia University Press.
Walton, L. K. (1973) "Pictures and Make-Believe", *The Philosophical Review.* 82 (3), pp. 283-319.

〔受付日　2022. 6. 13〕
〔採録日　2022. 11. 9〕