

## 【論考】

# 東大入試現代文における「無意識の思想」とドゥルーズ哲学

## ～論理と〈像〉で読む東大現代文～第1回

伊藤 幸生

### 1. 東大現代文とドゥルーズ哲学

#### 1-1. 東大の現代文における「無意識の思想」

本稿は東京大学の入学試験における現代文の問題についてのひとつの試みを叙述しようというものである。東大入試の現代文の過去の問題を、その内容に着目して相互に関連づけながら読むとどう世界が見えてくるかを探求してみようと考えている。具体的には、東大入試の過去の現代文問題には「無意識の思想」として一体として捉えられるような一群の問題があり、これらの問題の内容を相互に参照しながら検討していく。たとえば2001年度第1問という問題がある。この問題の最後の設問は、どういふことをどうまとめて書けばよいのか見当がつかないような問題になっている。その際、それ以前に出題された1996年度第5問と、同じ年に出題された2001年度第4問に書かれた内容を手がかりとして読めばなにかが見えてくる、そうした試みを叙述してみたいと考えている。あるいは現在もっとも新しい問題である2022年度第4問もまた、過去の問題と関係づけることで多くのことが見えてくるという問題になっている。あたかもひとりの哲学者について、ある著書のある文言を、ほかの著書に現れた思想によって解釈することができるように、東大の現代文は問題が群れとしてひとつの思想をなしている。それは東大の出題者自身の思想とはまた異なったものであるかもしれないが、問題文を通じて無意識というありようについて受験生に考え、また感じてもらいたいという姿勢がうかがわれるという点においてはひとつの思想と言ってまちがいないと思う。

東大現代文における無意識の思想は実践につながっている、すなわち受験生が生きることにかかわってくる。無意識ということに思いをめぐらすことで、私たちにはどういふことができるのか。2008年度第4問は、舞台での役者の演技のあり方を問う問題であった。役者の演技のあり方を学ぶことが私たちの生活にどうかかわってくるのか。役者の演技について深く考えることが、一見関係のまったくなさそうな、「河川という空間の整備をいかに行うか」ということをテーマとする問題（2011年度第1問）と

つながっているというふうには東大の現代文は無意識の思想を構成していく。この2問は文章の題材も使用される言葉も概念も異なっているけれども、考えることにおいて同じ方向性をもつものとして読むことができる。

あらかじめお断りしておく、本稿ではさまざまな事柄を「無意識」というひとつの言葉で表している。精神分析的な意味、意識しないままで自分の中になにかが起きるというような状態、あるいは突然思いもかけない外的なショックを受けるという状況などである。たとえば2022年度第4問では、「意識の彼方からやって来るもの」という表現が二度でくる（武満徹「影絵（ワヤン・クリット）の鏡」、『樹の鏡、草原の鏡』所収、新潮社、1975年）。こうした表現も本稿では「無意識」という言葉に含めて考えている。

先に私は「一体として捉えられるような一群の問題」と書いたが、東大の現代文については、「死」というテーマをめぐる一連の問題を集中的に取り扱った書物がある。東大現代文に関しては、教養書として一般向けに書かれた紹介と解説の本がいくつか出版されているが、その中でも随一、出色の名著といえるのが、竹内康浩著『東大入試至高の国語「第二問」』（朝日新聞出版、2008年）である。その冒頭で取り上げられる、金子みすゞの詩の中でも広く知られている「雪」と「大漁」という二編の詩が出題された1985年度第2問（ただ、当時は金子みすゞはまだあまり知られていなかった）の解説だけでも読んでもらいたいと思う。東大現代文という大学入試問題の妙と竹内氏の読解の筋に驚嘆することと思う。また現在、東大の現代文の過去の問題については、桑原聡編著『東大の現代文 25 年[第 11 版]from1997to2021』（教学社、2022年）と『東大入試詳解 25 年現代文第 2 版 1995～2019』（駿台文庫、2020年）という2冊の本によって、1995年の問題にまでは遡って読むことができる。本稿では紙幅の都合で問題文全文を掲載することができなかつたため、ぜひこれら2冊の本で全文を参照しながらお読みいただきたいと思う。

## 1-2. 意識と無意識という問題の日常性と東大現代文

意識と無意識ということをめぐるのは、学問的な場面にとどまらず、日常の多くの事柄において多くの人が考えている。私たちは意識が行動の起点であると考えがちである。その一方では、スポーツでなぜ練習を重ねるのかと言えば、「意識しないでも」身体が反応するようになるためとの答えが返ってくるだろう（「ゾーンに入る」という言葉もよく言われる）。「一流の」銀行や証券会社の一部では新入社員が大きな恥を感じるような激しい研修を行うと言われていたことがあった。一度存分に恥を感じて、「あれだけの恥や厳しさを経験したのだ」という強い無意識が残っていれば、顧客相手に利益をあげようとするときなどに多少の強引な行動をするにも気後れしなくなるという意図であろうなどとも考えられる。いわゆる自己啓発などでは、「無意識を鍛える」ということも言われている。音楽がテーマの映画やドラマの多くでは、「誰かのために」と、無意識に思いがわき上がってきたようなときに素晴らしい歌や演奏になるという展開が見られる。こうした例で考えると、必ずしも意識ばかりでなく、無意識ということの働きや効用にも一般的な理解はあると言えるだろう。

さらにひとつ日常目にする例を挙げてみよう。ゼロ年代中頃から高校野球の優勝チームの選手たちは、優勝が決まった次の瞬間にはマウンド（ピッチャーの投げる場所）付近に集まり、全員で人差し指を空に向かって立て、挙げている。以前はマウンド近くでひたすらわきあがってくる喜びに身をまかせるかのように互いに身体を抱き合うなどして触れ合っていたのが（清原和博氏はそのときの記憶がないとどこかで言っているほどである）、現在の高校生たちは互いに触れ合いつつも、片方の手では人差し指を立てるポーズをつくっている。これは「意識」していないとできないポーズであろう。高校生としては最大限にまで、状況に無意識的に反応できるようになるよう身体を鍛え上げ、意識せずとも考えるべきことを考え、無心でプレーしてきた選手たちが、最後に見せるポーズは相当に意識的である。「喜びをどう表しても人の勝手」というレベルを超えて、意識と無意識のありようを考えるということについての興味深い行動であると思う。今の時代の東大受験生たちは、そして東大現代文であれば、あるいはドゥルーズアンであれば、優勝決定の次の瞬間、ひたすら抱き合い触れ合うことと、片手では指を立てることのどちらを選ぶであろうか。

今、私が挙げたような事柄は、非常にとつきやすい意識と無意識という問題についての例だろう。しかし東大の現代文では、スポーツのような分かりやすく、実感しやすい例はなく（「武道」ということが一度、並べられた例のひとつに挙げられていたこと

がある。2009年第1問、原研哉、『白』、中央公論新社、2008年）、また、「意識よりも無意識を働かせると様々な効用があるのである」というような一般的な書かれ方をした文章はない（先述の「意識の彼方からやって来るもの」という表現はかなりわかりやすい、例外的なものと言える）。こうした難しさがあるため、本稿ではドゥルーズの哲学を、東大現代文に分け入る手がかりとする。これは、東大現代文の内容とドゥルーズの哲学が問題とするところが同じであるという理由からであるが、こうした組み合わせは恣意的な取り合わせにすぎないと映るかもしれない。あるいはこうした「教養的な」読み方は、入試現代文を読む姿勢としてふさわしくないとされるかもしれない。しかしながらさらに言えば、東大現代文を、ドゥルーズ哲学をもって読む理由は、先に挙げた難しさに加えて、ひたすら、問題文の論理をその言葉で追っても、何らかの問題文外の導きがないと、その核に届かないような文章が選ばれているからという理由もある。本文中の言葉の連関を辿っていく「論理」という武器だけで向き合うにはあまりにも東大の現代文は手強い。あるいは、こうした「闘いの比喻」は適切ではないだろう。問題文を格闘の相手としてではなく、何かを考えるための、問題文の筆者とともに、そして東大の出題者とともに考えるための素材と思うことができる受験生であれば、「こういう問題を出す大学で本の読み方を教わってみたい」、という希望に満ちた学習を日頃からできるだろう。その読解の導き手として、思想的にはドゥルーズ哲学にまさるものは、少なくとも無意識という問題圏ではないといつてよいくらい、ドゥルーズは東大現代文に読む方向性を与えてくれる。

## 1-3. 東大のいう「体験の総体」と芦田宏直氏の〈像〉で読むということ

さらにもうひとつの理由は、受験生へのメッセージで、東大は、国語という科目の問題への取り組みについて、受験生に対して、「自己の体験総体を媒介に考えることを求めている」からである。東大は読み手（受験生）が自己の主観を完全に排して、ひたすら問題文中の言葉を論理的に詰めていくことで客観的に読むことのみをただ求めているのではないのではないかと、東大は自己の体験や、その体験をもとに考えていることと問題文に書かれていることとの距離を測りつつ、問題文に触発されながら考えることを求めているのではないかと、と思われるからである。そうであるならば、いわば私の体験の総体としてのドゥルーズ体験をもって東大現代文に臨むことは、東大現代文を読むことのひとつの可能性として認められるのではないだろうか。

では、こうした「体験の総体」について述べた東大の受験生に向けたメッセージを読んでみよう。東大の現代文を読んでいくう

えて重要な文章なので、全文を引用してみよう。強調は引用者によるものである(1)。

高等学校段階までの学習で身につけてほしいこと

東京大学を志望する皆さんには、アドミッション・ポリシーにも明示されているように、本学に入学するまでに、できるだけ多くのことを、できるだけ深く学んでほしいと思います。以下、本学を受験しようと考えている皆さんに向けて、高等学校段階までの学習において、特に留意してほしいことを教科別に掲げます。

#### 【国語】

国語の入試問題は、「自国の歴史や文化に深い理解を示す」人材の育成という東京大学の教育理念に基づいて、高等学校までに培った国語の総合力を測ることを目的とし、文系・理系を問わず、現代文・古文・漢文という三分野すべてから出題されます。本学の教育・研究のすべてにわたって国語の能力が基盤となっていることは言をまちませんが、特に古典を必須としているのは、日本文化の歴史的形成への自覚を促し、真の教養を涵養するには古典が不可欠であると考えからです。このような観点から、問題文は論旨明快でありつつ、滋味深い、品格ある文章を厳選しています。学生が高等学校までの学習によって習得したものを基盤にしつつ、それに留まらず、自己の体験総体を媒介に考えることを求めているからです。本学に入学しようとする皆さんは、総合的な国語力を養うよう心掛けてください。

総合的な国語力の中心となるのは

- 1) 文章を筋道立てて読みとる読解力
  - 2) それを正しく明確な日本語によって表す表現力
- の二つであり、出題に当たっては、基本的な知識の習得は要求するものの、それは高等学校までの教育課程の範囲を出るものではなく、むしろ、それ以上に、自らの体験に基づいた主体的な国語の運用能力を重視します。

そのため、設問への解答は原則としてすべて記述式となっています。さらに、ある程度の長文によってまとめる能力を問う問題を必ず設けているのも、選択式の設問では測りがたい、国語による豊かな表現力を備えていることを期待するためです。

1) 文章を筋道立てて読みとる読解力、2) それを正しく明確な日本語によって表す表現力、つまり、問題文の言葉の論理を正確に辿り、その上で、問われている内容に関して的確な表現をする。このふたつの事柄については、国語の学習や受験指導においてまさに基本とされるべきことであろう。本稿ももちろん、問題文そ

のものの論理を言葉で辿る。しかし東大はこれらに加えて通常の、特に受験国語の世界にとっては意表を突かれるようなことを要請している。「自己の体験総体を媒介に考えることを求めている」、「自らの体験に基づいた主体的な国語の運用能力を重視」という具合に、二度も「体験」という言葉を国語学習の中に重要なものとして位置づけているのである。

現在の大学受験の現代文指導は、高校や予備校の現場では様々なありようで行われているかもしれないが、参考書のレベルで見れば、ほぼすべてのものが、「自分の主観を排して、問題文の言葉を論理的に読み、筆者の主張を正確に読み取る」ことに主眼が置かれている。「論理的に読む」とは、例えば評論文であれば、筆者の問題提起と筆者のとる立場を正確に押さえて、その理由や根拠となる言葉を捉えていくことや、反対の立場と筆者の立場との二項対立的構造を踏まえて、問題文の言葉がどの立場のものかを対比的に捉えることなどに留意して読み進めることであるなどと言われる。ここまでは、まさに東大のいう「総合的な国語力」の一番目の、文章を筋道立てて読みとる読解力の要請に沿うものである。その際、受験指導参考書では、筆者の主張を正確に捉えるためにはなによりも「自分がどう思うか、考えるかなどの主観を排すること」が強調される。ここにおいて、「自己の体験」を強調する東大のメッセージは、どのような意味をもつのであろうか。それは文章の読解に「自分の主観を持ち込む」もの、読解における誤解を呼ぶ危険なものではないのだろうか。

東大が「自己の体験」をもとに考えることをいかに重視しているかは、「外国学校卒業学生特別選考小論文問題（第1種）」に現れている。文科三類における同選考問題では、2019年には、「謙虚さは美德であるという価値観について、あなたの考えを述べなさい」、また「現代社会では人間の持つ多様性を尊重することが求められるようになってきている。多様性にはさまざまな側面があるが、その中から一つを取り上げ、これについて論じなさい」、という出題がなされている。その際、「できるだけ自分の国の事例や自身の経験を交えて論じること」が両問題において求められた。さらに2020年には、「私たちは「ことば」を使う存在だといわれる。「ことば」とはどのようなものといえるか。自分の経験をもとにして論じなさい」という出題がなされた。これらは小論文問題であり、与えられたテーマについて自分で思考の枠組みをつくることが求められ、その枠組みを支えるものが自己の体験である。

では、東大現代文を「読む」ときに、「自己の体験」をもって臨むことの具体的な意味は何であらうか。体験ということは、実際の生活での感覚、知覚、感性、知性、想像力、身体各部の動きなどをはじめ、人間の総体的なありようをいうものであろう。「現

代文にセンスは必要か」という古くからの問いがある。東大の立場からすれば「必要である」と答えることになるだろう。では、「自己の体験」をもって文章に臨めば何を得られるのだろうか。それはひとつの「像」ではないだろうか。そして文章の「像」をもって読むことが東大現代文を読むということなのではないだろうか。

哲学者の芦田宏直氏はつぎのように述べている。

二十年ほど前、誰かがこういうことを言っていました。書物には、著者の〈入射角〉〈出射角〉があると。彼は著作の動機を〈入射角〉、解決場所を〈出射角〉と呼んだわけです。私の言葉で、その意味でもう一つ突っ込んで言うと、それは書物の〈像〉というようなものです。読み込んでいくと書物が継起的な言葉の羅列から離れて著者の〈像〉や書物の意味の〈像〉のように見えてくる瞬間がある。その〈像〉から自然と逆照射されるいくつかの言葉やフレーズがある。それが〈入射角〉や〈出射角〉の言葉です。それは論理的な演繹で迎えられるものではない。書物の全体とは、言葉の全体ではなくて、〈像〉の全体性なのです。(『努力する人間になってはいけない 学校と仕事と社会の新人論』、ロゼッタストーン、2013年、88頁。強調は引用者)

まさに東大現代文には、「論理的な演繹で迎えられるものではない」ものがある。そういった文章が選ばれている。「意識と無意識」という問題を考えるときにも、スポーツなどの直感的に分かるような題材は選ばれず、また、「意識よりも無意識的な側面を重視することからこそ生まれるものがある」というような一般的な命題は提示されない。一見して意識や無意識というものが前面に現れないことも多く、言葉としては現れないこともある。文章を論理的に整序していく、しかしそれだけでは文章の核に届き切らないものがある。「言葉の全体」を論理的に辿っても文章の核を捉えきれない、論理に加えて、「体験の総体」をもって考える姿勢がなければ読むことができない、そこで「体験の総体」をもってすると浮かび上がってくるものが、芦田氏の言う〈像〉ではなかろうか。〈像〉を浮かび上がらせるものは、各の読む者でしかない。それはその者の「体験の総体」によるというほかないのではないだろうか。

そこで先述のように、東大現代文の〈像〉をつかむためにドゥルーズ哲学を大きな手掛かりとする。さらに本稿では冒頭でも触れたように、東大現代文の中から「無意識の思想」としてまとめられた一群の問題に書かれた具体的な内容を相互に参照しつつ読む。東大のある年度の問題に書かれた内容を、別の年度のある

問題の読解の導き手とする。こうした問題の具体的な例をいくつか示したいと思う。

東大は現代文の「高等学校段階までの学習」ということを強調し、大学入学までに知っておきたい考え方や感じ方という観点から問題文が選ばれているようである。目立つところでは、環境問題についての基本的な観点(2000年度第1問、2004年度第1問、2012年度第1問)、都会の時間とはちがった田舎の時間の感覚(1995年度第5問、2009年度第4問)などをはじめ、ほかにも芸術に関する基本的な考え方なども多い。2001年度第4問の本文には、「われわれの文学的な言葉が抱え込む共通の価値を一言でいえというなら、それは「孤独」である」という一文がある(岡部隆志『言葉の重力—短歌の言葉論』洋々社、1999年)。文学というものについては、それが「孤独」ということに関わるものだということを経験しておくという問題文を通じたメッセージではないだろうか。そして後にみるように、事実この考え方や感覚をもってすれば読む方向性が見えてくる問題を東大は出題している。

では、ドゥルーズと、別の過去の問題の内容を手掛かりとして東大現代文を読む、このことの一例を見てみよう。

なお、本稿の以下の構成とその趣旨は以下のようになっている。3以下については、本連載第2回以降で展開する予定である。

2. 2008年度第4問 ドゥルーズと別の東大の問題を手掛かりとして読む具体的な例
3. 1996年度第5問と2020年度第4問 24年の時を同じくして同じひとつのことが語られたふたつの問題 東大現代文における「無意識、非個人性、非日常性」という思想を取り出す
4. 2001年度第4問 別の東大の問題を導きとして、作家の孤独と無意識を読み取る
5. ドゥルーズ哲学における「意識と無意識、非個人性、非日常性」についての概観
6. 2022年度第4問 過去の問題の集大成のような問題

## 2. 2008年度第4問を読む 舞台での役者と感情の昂まりの表現

### 2-1. 演劇についての〈像〉

ドゥルーズ哲学と東大現代文の過去の別の問題を手掛かりに問題文を読む具体的な例として、2008年度第4問を取り上げてみよう。竹内敏晴『思想する「からだ」』(晶文社、2001年)からの出題である。演劇において感情の昂まりを表現をするために役者はどのように演じるべきかを論じた文章である。意識と無意識という事柄について、きわめて実践的な内容になっている。意識を働かせようとするのか、無意識の未知の動きに賭けてみるの

か、これによって出てくる結果が異なってくるのである。このことが滋味深く書かれていく。本問は文章構造の論理的演繹だけで読み切ることが難しい。読み進めていく際に、その書名に「実践的」pratique の語をもつ『スピノザ実践の哲学』の思想の助けを得れば、芦田氏のいう文章の「〈像〉の全体性」を得て、その核心にたどり着くことができるということを見ていきたいと思う。

生の演劇を見たことのある高校生はさほど多くはないであろう。海外の超一流というレベルとなるとほとんどいないと思われる。本問も実際に観劇体験が豊富な受験生を想定して作られたとは考えられない。映像での舞台体験や映画やテレビドラマでの俳優の演技とのアナロジーで演劇について考えることはできるとしても、舞台演劇についてあらかじめどのような〈像〉を持っているかで読む方向性が変わっていくだろう。たとえば演劇について、①役者がある状況での役柄の人格や様々な感情などを演じ、表現することが演劇である、という像があるだろう。しかし、本問の内容により迫ることのできる演劇〈像〉は、②演劇とは、いかに日常を扱っていたとしても、役者や装置、照明が織りなす、日常とは別の、あるいは日常を超えるような力と力とが行き交う空間世界を（時間の経過とともに）創り上げるものである、というような「力にあふれた空間の創造」というものであろうと思われる。

この②の像について、別の東大現代文の過去の問題からこのことを考えてみたい。ひとつめは1999年度第5問、歌人の土屋文明について書かれた文章である（柳澤桂子『生と死を創るもの』）。そこでは、「生活を詠うといっても、単に日常の雑事を歌にすればいいというのではない。「他人の心に深く訴える」ようなものでなければならない。人間の生理、心理とはかけ離れたところから出発して、なおかつ感動をあたえようというのである」と言われる。もうひとつは、本問よりも後に出題されたものとなるが2010年度第4問、小野十三郎「想像力」からである。「……もし詩人が自ら体験し、生活してきた事からだけ感動をひきだし、それを言葉に移すことに終始していたならば、詩人なんてものは、人間にとって、あってもなくても一向にさしつかえのないつまらないものになるだろう。詩が私たちに必要なのは、そこに詩人の想像力というものがはたらいているからであって、それが無いと、謂うところの実感をも普遍的なものにすることはできない」と書かれる。このふたつの引用は芸術の基本的な考え方について、まさに「高等学校段階までに」知っておくべきような事柄だろう。短歌や詩というものは、日常をそのまま歌っても作品にはならない。なんらかの、たとえば想像力による加工というようなプロセスがなければ、人に訴えるようなものにはならない。

しかしここで一度立ち止まってみなければならない。これらふ

たつの引用文は「短歌」と「詩」についてのものだ。これを「演劇」に関する文章に適用してよいのだろうか。これは法の適用にも似た問題である。問題は、しばしば指摘される、国語、現代文における「本文を自分の知っていることや考えに引っ張り込んで読む危険」を避けることである。具体的にこの適用という問題を考えてみよう。日本国憲法第24条は、「婚姻は、両性の合意のみに基づいて成立し」とある。では、同条の文言では「両性」となっているところ、同性婚はこの第24条によって保障される権利としてあるのだろうか（国家の最高法規によって認められる意義は大きい）。このときに、「この両性という文言は同性間の恋愛や婚姻ということの認知度が低かった時代を背景としたものであり、憲法の趣旨は同性間の婚姻を禁止するものではない」と解釈すれば、同性婚の権利は憲法で保障される重要なものとなりうる。また、両性間であっても同性間であっても、同性婚のみを禁止するほどの差異は実質的に婚姻というものの実体にはないという判断があれば、法の適用は拡張されうる。

では、短歌や詩と演劇についてはどうか。日常そのままを演じる素人演劇を思い浮かべてみれば、演劇においてもやはり、加工プロセスのない、日常そのままのものは作品とは言えないだろう。そうであれば、やはり日常を超えた何かが演劇になければならない。東大現代文においては、こうしてある過去の問題が別の問題を読むときのヒントになることがある。そのときに重要なのは「法解釈による法適用」といえるような姿勢である。ヒントになりそうだが、本当にそうなのかを実質的に考えて判断しなければならない。このことは自己の体験や考え方であってもそうであろう。書かれていることと自己の体験や考え方とはどこが同じでどこが異なっているのか、両者の距離を測りつつこれを吟味することで自分の体験に問題文を引っ張り込む危険は避けられる。

本問に戻ろう。2008年度第4問を読むためのひとつの必要と思われる〈像〉は、舞台とは場の力が高まっていき、力が行き交うようになる空間であるというものであった。本問は先述のように舞台での感情の昂まりが生まれるためには役者はいかに演じるべきかを論じるものであるところ、「感情の昂まり」のみならず、舞台そのものを、力の高まりという像で捉えることが本文全体の〈像〉に迫る鍵になるのである。

では、次に本文の展開を見てみよう。

## 2-2. 本文の展開 三種類の女優たち 特に泣く女優のなにかだめなのか

本文の展開は、三種類の女優たちとともにある。順番に見ていこう。

I. 「二流の役者がセリフに取り組むと、ほとんど必ず、まずその

セリフを吐かせている感情の状態を推測し、その感情を自分の中にかき立て、それに浸ろうと努力する」。例えば「嬉しい」というセリフがあれば、嬉しい気持ちになろうとする。その際、女優たちは、「どうもうまく『嬉しい』って気持ちになれないんです」といった言い方をすることになる（チェーホフの『三人姉妹』の末娘イリーナの第一幕の長いセリフの中に「なんだってあたし、今日こんなに嬉しいんでしょう？」（神西清訳）という言葉が例にとられている）。

Ⅱ. さらに、それ以下の役者は、感情の状態を推測し、浸ろうともせず、ただ感情を表面的な身振りで演じようとのみする。たとえば、いかにも「嬉しい」というセリフに合う身振りで演じようとする。女優は、「まず「ウレシソウ」に振舞うというジェスチュアに跳びかかる」のである。

ここで竹内氏は、「感情とはなにか、そのことばを言いたくなった事態にどう対応したらいいのか」と問題をたてる。そして、最終段落に「感情の昂まりが舞台上で生まれるには「感情そのもの」を演じることを捨てねばならぬ、ということであり……」とあることから、舞台上「感情の昂まり」の表現を生み出すために、役者はいかに演じるべきなのかがテーマであることが分かる。

Ⅲ. そして、さらに第三の女優が登場する。このタイプの役者は悲しみの表現をする際に実際に涙を流す演技をしてみせる。涙を流したいときに涙を流すことは演技とはいえ驚くべきことである旨を一旦、竹内氏は書く。しかし続けて次のように書く。

数年演出助手として修業しているうちにどうも変だな、と思えてくる。実に見事に華々しく泣いて見せて、主演女優自身もいい気持ちで楽屋に帰ってくる——「よかったよ」とだれかれから誉めことばが降ってくるのを期待して浮き浮きとはずんだ足取りで入ってくるのだが、共演している連中はシラツとして自分の化粧台に向っているばかり。シーンとした楽屋に場ちがいな女優の笑い声ばかりが空々しく響く、といった例は稀ではないのだ。「なんでえ、ウ自分ひとりでもいい気持ちになりやがって。芝居にもなんにもなりやしねえ」というのがワキ役の捨てゼリフである。

東大の設問は、下線部ウ、「自分ひとりでもいい気持ちになりやがって。芝居にもなんにもなりやしねえ」とはどういうことかを説明せよ、というものである。このワキ役のセリフの解釈が問われている。どう考えるべきか、続く段落を見てみよう。

実のところ、ほんとに涙を流すということは、素人が考えるほど難しいことでもなんでもない。主人公が涙を流すような局

面まで追いつめられてゆくまでには、当然いくつもの行為のもつれと発展があり、それを役者が「からだ」全体で行動し通過してくるわけだから、リズムも呼吸も昂っている。その頂点で役者がふっと主人公の状況から自分を切り離して、自分自身がかつて経験した「悲しかった」事件を思いおこし、その回想なり連想に身を浸して、「ああ、なんて私は哀しい身の上なんだろう」とわれとわが身をいとおしんでしまえば、ほろほると涙が湧いてくるのだ。つまりその瞬間には役者は主人公の行動と展開とは無縁の位置に立って、わが身あわれさに浸っているわけである。このすりかえは舞台上向いあっている相手には瞬間に響く。「自分ひとりでもいい気になりやがって」となる所以である。

この箇所を素直に読めば次のようになるだろう。「役者は役柄に成りきるのが仕事である。にもかかわらず、この女優は役の人柄や状況を演じるのではなく、自分の個人的な状況における経験を役柄に置き換えている。そしてその経験での悲しみの感情に浸り、外形的に涙を流し、深い感情を表現しているという迫真さにひとりで酔うことによって（「＝自分ひとりでもいい気になりやがって」の意味）芝居を壊している（＝「芝居にもなんにもなりやしねえ」の意味）。しかし、この解答の方向性には何かが欠けている。これは先述の、演劇の目的は役者が役柄の感情などをうまく演じることだと捉える演劇〈像〉①だけによる読み方である。特に問題は、「芝居にもなんにもなりやしねえ」という文言の解釈、「芝居になっていない」とはどういうことかである。「芝居を壊している」などの言い換えは解答としては曖昧である。文章全体の趣旨が「舞台上での感情の昂まりをいかに表現するか」というものであることを踏まえて、このテーマにいかに近づくかということ解答の方針にしなければならない。ここで「舞台＝力の行き交う空間」という演劇〈像〉②を思い出してみよう。あるいはここでドゥルーズの教えを思い出してみよう。この箇所を読んで、次のようなドゥルーズ（と『ディアログ』共著者のクレール・パルネ、以下、共著の場合は、ドゥルーズ＝パルネのように表記する）の言葉を思い出さないであろうか。

書くこと *ecrire* はそれ自身のうちに自らの目的をもっていない。それはひとえに生が個人的な何かではないからである。あるいは、エクリチュールの目的とは生を非個人的な力能の状態に運んでいくことである。（D61/88～89）

グレゴリー・ベイトソンは「プラトー」という語をきわめて特殊なものを指すのに用いている。すなわち、さまざまな強度

の連続する地帯、みずからの上に打ち震え、何かある頂点へ、あるいは外在的目標に向かうあらゆる方向づけを回避しつつ展開される地帯である。ベイトソンが実例として引いているのはバリ島文化であり、そこでは母子間の性的な戯れ、あるいは男同士の喧嘩のあの奇妙な強度の膠着状態を経由する。  
(MP32/上 53)

ドゥルーズが私たちに教えてくれるのは、個人的なものを超えたレベル、強度の連続体などという考え方、感じ方である。各について、ドゥルーズの言葉を本論にどこまで適用できるものかを、先ほどの法解釈的なプロセスのように検討してみよう。この「非個人性」は、英米文学についての文脈での「書くこと」についてであり、「演劇」とは直接の関係はない。しかし、文学と演劇という一種の類比は、ともに表現活動だという点からできる。必要なことはこの文学と演劇との距離を図って問題文をドゥルーズに引っ張り込まないように読むことだ。「エクリチュールの目的とは生を非個人的な力能の状態に運んでいくこと」という言葉は、文学あるいは書くという創造行為は日常的な個人性を超えた次元に向かうということを行っている。創造行為という点では、文学と演劇を区別する特別の必要はない。あるいは直感的に、私たちは日常を超えた見えない力の世界を求めて様々な創造活動をしているということをもドゥルーズ＝バルネの言葉は端的に教える。そうであるならば、たとえば役者や観客という個人の生を非個人的な力能の状態に運んでいくことも演劇の目的となるだろう。あるいは舞台そのものを非個人的な力能に満ちた世界にすることが目的となるだろう。そう考えると、役者が自分「個人」の感情や経験を芝居に入り込ませるなどは原則として批判されるべきことになる。

では、問題文中のどの文言に着目すればよいのだろうか。それを見つけるために、さらに「強度の連続体」という言葉を考えてみよう。ここでもまた、『千のプラトー』からのドゥルーズ＝ガタリの引用文は、「演劇」を扱った問題文と直接関係するわけではない。やはり問題はドゥルーズ＝ガタリのいう強度の連続体という概念で問題文をどこまで読むことができるかという、ドゥルーズと問題文の距離を測ることにある。一番の相違点は、問題文とは異なり、ドゥルーズ＝ガタリがベイトソンから引く「強度の連続体」は何らかの頂点を目指す高まりではないことである。問題文の文脈は、「感情の昂まりが舞台で生まれるには」ということの考察過程の中にあり、これは「頂点を目指す運動」に関わるといえるだろう。さらに「リズムも呼吸も昂っている。その頂点で役者がふっと主人公の状況から自分を切り離して」とあるように次第に昂っていく状況が問題となっている。またベイトソンは

バリ島という実例を挙げているが、バリ島のありようと舞台ともまた違うものであり、舞台というものが想定されているのかも分からない(ただ演劇については、ドゥルーズにとってアントナン・アルトーという例があり、このことは舞台＝強度空間という方向性を根拠づける)。しかし具体的な例としてのバリ島のありようで言われているのは、「母子間の性的な戯れ、あるいは男同士の喧嘩のあの奇妙な強度の膠着状態」である。人と人との接触におけるある状態が強度の状態例として言われている。演劇もまさに人と人との接触による創造である。そうであるならば、「強度」ということを舞台に求めることができるだろう。あるいはドゥルーズ＝ガタリの言葉から、芸術的創造行為＝強度的なありようの創造、ということをも端的に直感することもできるだろう。

泣く女優は、「主人公が涙を流すような局面まで追いつめられてゆくまでには、当然いくつもの行為のもつれと発展があり、それを役者が「からだ」全体で行動し通過してくるわけだから、リズムも呼吸も昂っている」という状態まで行ったのである。そのまま「からだ」全体で行動し続ければよかったのだ。しかしそこで彼女は自分のかつての感情に訴えてしまった。そうすると、彼女は、役柄を全身で演じきらなかったために、また非個人性に徹することができなかったために、強度を頂点にまで登りつめることができなかった、すなわち、感情の昂まりを行くべきところまで表現しきれなかったものであり、これこそが「芝居にもなんにもなりやしねえ」の意味だということになるだろう。その後の第8段落に「テンションもストンと落ちてしまう」というふうにテンションという語があり、また、先に触れた最終段落での「感情の昂まりが舞台で生まれるには……」という本文の最終目標を表す表現などから、「芝居にならない」ということの要点は、①役柄そのものを演じ切っていないということと、②全身で最後まで演じ切らないことにより、テンションが下がり、昂まりをその頂点に至るまで表現できなかったということになるだろう。「自分ひとりでもいい気になりやがって」という文言については、これまで述べてきたような、「自分の体験に訴えて、悲しい感情に浸っている様子」と解しておくといいたいだろう。解答としては、「役者が感情に浸ろうとして、自らの個人的体験を想起して役柄を離れたために、役柄を全身で演じ切ることで生まれる感情の昂まりが表現されなくなった」という趣旨のことを書けばよいのではないだろうか。あるいは、下線部が、詰まるところ、「芝居になるか、ならないか」という、演劇の本質的なことを問題にしていると捉えれば、「演劇とは、役者が個人的な体験による感情を入れず、役柄を全身で演じ切ることにより生まれる感情の昂まりを表現する芸術である」という趣旨のことを書けばよいのかもしれないが、これは行き過ぎた解答であるかもしれない。

### 2-3. 三種類の女優たちはどのような批判されるべき「概念」と関係しているのか

続いて、竹内氏は本来「悲しい」とはどういうことかという考察に移る。悲しいとは、ある人にとってなくてはならない存在が失われたとき、そんな現実を取り捨てたい、「消えてなくなれ」という「身動き」ではないかという。だが現実是不変である。「それに気づいた一層の苦しみがさらに激しい身動きを生む。だから「悲しみ」は「怒り」ときわめて身振りも意識も似ているのだろう。いや、もともと一つのものであるかも知れぬ」と、まず、激しく、悲しみと怒りとが不分明なほどの身動きがあるとされる。ここでは「意識」は悲しみとも怒りとも意識されてくるような明瞭ではないものとして後景に退いていると言えるだろう。

それがくり返されるうちに、現実には動かない、と少しずつ「からだ」が受け入れていく。そのプロセスが「悲しみ」と「怒り」の分岐点なのではあるまいか。だから、受身になり現実を否定する闘いを少しずつ捨て始める時に、もっとも激しく「悲しみ」は意識されて来る。

とすれば、本来たとえば悲劇の頂点で役者のやるべきことは、現実に対する全身での闘いであって、ほとんど「怒り」と等しい。「悲しみ」を意識する余裕などないはずである。ところが二流の役者ほど「悲しい」情緒を自分で十分に味わいたがる。だからすりかえも起こすし、テンションもストンと落ちてしまうことになる。「悲しい」という感情をしみじみ満足するまで味わいたいならば、たとえば「あれは三年前……」という状態に身を置けばよい。

こういう観察を重ねて見えてくることは、感情の昂まりが舞台上で生まれるには工「感情そのもの」を演じることを捨てねばならぬ、ということであり、本源的な感情とは、激烈に行動している「からだ」の中を満ち溢れているなにかを、外から心理学的に名づけて言うものだ、ということである。それは私のことばで言えば「からだの動き」= action そのものにほかならない。ふつう感情と呼ばれていることは、これと比べればかなり低まった次元の意識状態だということになる。

東大の設問は、下線部工、「感情そのもの」を演じることを捨てねばならぬ」とはどういうことかを説明せよというものである。この文言の解釈が問われている。具体的には三種類の女優たちがやってみせたように演じてはならない、ということになるが、では詰まるところ、どういうことなのだろうか。どう表現するべきだろうか。

これまでの〈像〉をもとにこの箇所を読むと、どのような〈像〉が浮かびあがってくるだろうか。この三つの段落からひとつの「二項対立」を取り出してみよう。具体的には、女優たち VS 竹内氏ということになるが、これを概念で置き換えるとどうなるであろうか。二項対立の一方である竹内氏の立場はすぐに気づくだろう。「本来たとえば悲劇の頂点で役者のやるべきことは、現実に対する全身での闘い」であるという表現、また最終段落での結論部分で、「本源的な感情とは、激烈に行動している〈からだ〉の中を満ち溢れているなにかを、外から心理学的に名づけて言うものだ、ということである。それは私のことばで言えば「からだの動き」= action そのもの」であるとされていることから、竹内氏にとって〈からだ〉、全身での動きということが演技における核心であることがわかる。すでに第1段落において、ジェスチュアで演じようとする女優を批判するときに、「「嬉しい」とは、主人公が自分の状態を表現するために探し求めて、取りあえず選び出して来たことばである。その〈からだ〉のプロセス、選び出されてきた〈ことば〉の内実に身を置くよりも、まず「ウレシソウ」に振舞うというジェスチュアに跳びかかるわけである。」と述べられていた。そこで言われている、主人公の「自分の状態」、「〈からだ〉のプロセス」というような事柄が最後に展開されたものが、「全身での闘い」、「〈からだの動き〉= action そのもの」である。

では、この「からだの動き」= action そのものという概念と二項対立構造をなすもう一方の概念は何であろうか。具体的な存在者としては女優たちである。これまで批判されてきた三種類の女優たちを振り返ってみよう。まず、①役柄にそのセリフを言わせている感情の状態を推測して浸ろうとする女優。次に、②セリフに現れた感情（たとえば「嬉しい」）の内実を推測することさえせずに、その感情に見合った典型的な身振りを想定して演じる女優。最後に、③役柄の感情を、個人的に体験した感情にすり替えて表現しようとする泣く女優である。これらの女優たちに共通することは何であろうか。それは自分が主体的、能動的な立場で感情を描き出せると考えていることだ。批判されているのは、「演じよう、演じよう」とする態度である。主体的に演技の内実を構成しようという姿勢である。この〈像〉を前提に文章の後半部分に戻ろう。

「二流の役者ほど「悲しい」情緒を自分で十分に味わいたがる。だからすりかえも起こすし、テンションもストンと落ちてしまうことになる」と女優たちはあらためて批判されている。そして、東大の設問は、感情の昂まりが舞台上で生まれるには、「感情そのもの」を演じることを捨てねばならぬ」とはどういうことかを説明することである。このことを肯定的な表現で述べれば詰まるところ、「からだの動きそのもので演じればよい」という趣旨のもの



となるだろう。では否定的な面から記述すれば、どのような言葉（概念）がよいのだろうか。繰り返せば、「からだの動き」= action そのものと二項対立をなす問題文での言葉（概念）は何だろうか。竹内氏の文章は走り、「○○はだめで、全身で演じることが大事なのだ」というような一般的な立ち止まった表現は見られないというところに難しさがある。

ここでドゥルーズのいくつかの言葉を思い浮かべてみると、一挙に直感的な文章の全体的理解、言いかえると、「文章の像の全体性」に至ることができる。竹内氏の文章について、感覚的な〈像〉としても思想的な〈像〉としても全体的な〈像〉を形成することができるはずだ。芦田宏直氏が書いていた「書物の全体とは、言葉の全体ではなくて、〈像〉の全体性」であるということ、本問において見出せることになる。このことが、また問題文中にある解答に必要な言葉に結びついていくはずである。

「意識が身体をコントロールする」という思想、この思想に対する違和感がドゥルーズの出発点である。

私たちは意識やそれがくだす決定について、意志やそれがもたらす結果については無数の議論を重ねながら—その実、身体が何をなしうるかは知りもしない……ニーチェも言うように、ひとは意識を前にして驚嘆しているが、「身体こそ、それよりはるかに驚くべきものなのだ……」（SPP28/33）

スピノザはたえず身体に驚く。彼は身体を持っていることに驚くのではなく、身体がなしうることに驚くのだ。（D74/104）

『スピノザ実践の哲学』の第1章でスピノザの生涯と思想が概観された後の第2章でドゥルーズが真っ先に問題としたのが、「スピノザによる意識の評価の切り下げ」であった。何が問題か、それは、私たちが意識や意志によって行動を起こすと考えていることだ。しかし、意識や意志などというものはどのようなレベルのものなのか。

身体は私たちがそれについてもつ認識を超えており、同時に思惟もまた私たちがそれについてもつ意識を超えている。自らの意識の所与の制約を超えた身体の力能をつかむことが私たちにもできるよくなるよくなるとすれば、同じひとつの運動によって、私たちは自らの意識の所与の制約を超えた精神の力能をつかむことができるよくなるだろう。（SPP29/34~35、以下、傍点による強調はすべて引用者による。）

意識とは何よりも「制約」という問題なのだ。「同じひとつの運動

によって」という表現は、「観念の秩序および連結は物の秩序および連結と同一である」といういわゆる心身並行論によるものであろう。あるひとつの運動において身体が能動的であれば、精神も能動的である。並行論は身体と精神のいずれかに優位があるとするものではなく、ここで身体が意識を超えるということは、身体の優位を言うものではなく、身体と精神がともに意識を超えることが問題であるということだ（SPP28~29/34）。そして、次のように述べられるにいたる。

身体というモデルが意識を超えるということを示すことは、思考に対する意識の価値を切り下げる。身体のもつ未知の部分と同じくらい深い思惟のもつ無意識の部分が、ここに発見される。（SPP29/35）

私たちは、自らの身体に「起こること」、自らの心に起こることしか、言いかえれば、他のなんらかの体がこの私たちの身体の上に、なんらかの観念がこの私たちの観念の上に引き起こす結果しか手にすることができないような境遇に置かれている。（SPP30/36）

……私たちが自らの認識や意識の所与の秩序にとどまっている限り、なに一つわからない。要するに、そのままでは私たちは、物事の認識においても自身の意識においても本来の原因から切り離された結果しか、非十全な、断片的で混乱した観念しかもてないようになっている。（SPP30/37）

「無意識」という言葉が登場する。これは、「身体」と同じく、未知の広大な領域をもつものとして、制約ということと不可分の意識とは異なったレベルのものとして見出されたのである。同書の第4章「エチカ主要概念集」における「意識」の項でドゥルーズは、意識について、「観念のもつ、無限に分化し、二重化してゆく特質」、すなわち「観念の観念」であるという（SPP82/85）。これが意味することは、ひとつの出来事によって身体変状と精神におけるその身体変状の観念が生じるとき、意識は、「観念の観念」としてこれらに遅れているということであろう。意識は本質的に遅れている。意識は、結果を手にするということがその本質であり、しかも「本来の原因から切り離された結果しか、非十全な、断片的で混乱した観念しかもてない」のであり、意識について、原則として、行動を指令し、開始させるものとしては考えることはできないのである。意識はたとえば、「欲望とは意識を伴った衝動である」（『エチカ』第3部定理9備考）、「善および悪の認識は、我々に意識された限りにおける喜びあるいは悲しみの感情に

ほかならない) (『エチカ』第4部定理8) などのように、衝動や感情が生じた後に生まれてくることの方がえる。

ここでさらに私たちに『エチカ』に即して、感情と意識ということを考えてみよう。「我々は身体の変状の観念をもつ」(『エチカ』第2部定理13証明)と、第3部定義3において感情(羅 affectus、仏 affect)は、「我々の身体の活動能力を増大しあるいは減少し、促進し、あるいは阻害する身体の変状、また同時にそうした変状の観念である」と定義されている。そうすると、身体変状とその観念とが同時に生まれるときに、感情もまた身体変状の観念として生まれることになる。そして、「人間精神は、身体の変状のみならずこの変状の観念をも知覚する」(同書第2部定理22、その証明では、「変状の観念の観念」といわれる)のであり、これはドゥルーズが意識について言う「観念の観念」ということになるだろう。すなわち、意識は感情に時間的にも論理的にも遅れていると、あるいは少なくとも先んじることはないと言えるだろう。(※なお、ドゥルーズの観念と感情(affect)についての議論は複雑である。『スピノザ実践の哲学』の第4章「エチカ主要概念集」における「変様」、また1978年1月24日のスピノザに関する講義を参照(2)。

こうしてドゥルーズによって私たちは無意識と意識ということについての考え方の方向性を与えられた。意識というものは、生きるということの中では、感情の発生に後れている。なんらかの出来事に後れている。私たちは意識をもって行動の端緒と考えたり、意識によってなにかをコントロールしたりしようと考えがちであるが、これは疑わしいことだ、と。こうしたことを踏まえれば、竹内氏の文章はどのように読めるのか。〈像〉の全体性が見えてはこないだろうか。

竹内氏は、「本来「悲しい」ということは、どういう存在のあり方であり、人間的行動であるのだろうか」と、演劇を一旦離れてひとが実際に生きる場面から考察を行っていた。ひとが「悲しみ」を生きる場面では、激しく、悲しみと怒りとが不分明なほどの身動きがある一方で、「意識」は悲しみを意識しているとも、怒りを意識していると言えるような明瞭ではないものとして背景に退いていたのであった。そして、「受身になり現実を否定する闘いを少しずつ捨て始める時に、もっとも激しく「悲しみ」は意識されて来る」のであった。そのうえで役者の演技について、「本来たとえば悲劇の頂点で役者のやるべきことは、現実に対する全身での闘いであって、ほとんど「怒り」と等しい。「悲しみ」を意識する余裕などないはずである」と考察はつながっていた。ここまでくれば、何が問題かを直観することも難しくないかもしれない。しかし、まちがいがなく問題を捉えるためにドゥルーズを思い出そう。意識というものは本質的に遅れたものだということを思い出

しさえすれば、竹内氏の問題化の流れにおいて、「意識は身動きに遅れている」、「意識は全身での演技による感情の発生に遅れている」ということが核心だとたしかに捉えることができる。上記の引用では、「悲しい」という過程が煮詰まっていったときに悲しみはもっとも激しく「意識されてくる」、また悲劇の頂点で悲しみを「意識する余裕などないはず」などの文言が鮮烈に浮き上がってくるのではないだろうか。まさに「意識は遅れている」ということの表現となって浮かび上がるのではないだろうか。そして女優たちはなにをしようとしていたのか、という〈像〉が明確になってくるのではないだろうか。

生きるときにはまず事態に対する身動きがあるのならば、そして感情が生まれ、そして、感情についての意識というものが遅れて来るのならば、演技においてもまた、まず身体の動き、ある状況における身動きというものがあればおのずと感情表現につながるのではないか。感情の昂まりを表現することができるのではないか。ところが女優たちは、役柄の感情そのものを意識して思い描こうとし、うれしそうな身振りを意識的に演じ、涙を流すような感情を自身の体験に訴えてわきたてるということを意識的にすることで、悲しみの感情を表現しようとしてきた。すべては、本来遅れたものである意識を始まりに置く誤りから来ている。女優たちはその態度は様々であるが、結局のところ、意識して演じようとしている、こうした〈像〉が浮かびあがってくる。「意識」という言葉こそが女優たちの態度を概念的に把握した言葉だということが見えてくる。女優たちは、もっぱら意識的な方法をもって感情の表現ができる、「感情そのものを演じること」、ができると考えていたのである。

そうとすれば、設問の「感情そのもの」を演じることを捨てねばならぬ」とはどういうことかについては、「全身で役柄の状況を演じることで感情はおのずと生まれるのであるから、予め意識的に感情のありようを想定して演じてはならない」という趣旨のことを書けばよいということが見えてくるのではないだろうか。

#### 2-4. 2008年度第4問と2011年度第1問を並べてみる

本問は、演劇においては、「身体の動きにまかせて行動すべきことを、意識的にコントロールしようすれば失敗する」という趣旨を語る文章であった。演劇に関わっていない受験生や私たちにとっても自らの「体験の総体」を思えば、「意識的なコントロール」ではうまくいかない、というようなことに思い至ることがいくつもあるはずだ。

ここでは、ひとつ、東大の現代文の過去の問題から、実際の生活の場面でこうしたコントロールが望ましくないような結果を招くことを描いた文章に少し触れておこうと思う。いわば意識と

無意識の問題の変奏と呼べるような問題になっており、東大がいかに意識的なコントロールという、ひとが陥りがちな考え方に強い関心を寄せているのかがうかがえる。

その問題とは、2011年度第1問である（桑子敏雄『風景の中の環境哲学』、東京大学出版会、2005年）。「河川は人間の経験を豊かにする空間である。人間は、本質的に身体的存在であることによって、空間的経験を積むことができる。このような経験を積む空間を「身体的空間」と呼ぼう。河川という空間は、「流れ」を経験できる身体的空間である」と書き始められ、河川の整備、河川を活かした都市の再構築という問題に移る。そして、河川の整備というとき、既知の概念によって管理、コントロールしようと

することの弊害が語られる。たとえば、親水護岸という概念による河川整備は、水辺に下りたり、水辺を歩いたりということはできたとしても、それ以外のことをする可能性を奪われるのである。これに対して筆者は、「完全にコントロールされた概念空間に対して、河川の空間にもとめられているのは、新しい体験が生まれ、新しい発想が生まれ出るような創造的な空間である」として論を展開していく。まさしく2008年度第4問と同じ方向性の考え方が示されているのである。

#### 略記号一覧

ドゥルーズの著作については以下の略記号で示した。訳文はそのまま使用させていただいた。頁数については、（原書/邦訳書）の順序で示した。

D : avec Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977; éd. augmentée, 1996. (『ディアローグ ドゥルーズの思想』江川隆男・増田靖彦訳、河出文庫 2011年)

MP : avec Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, 1980. (『千のプラトール——資本主義と分裂症』上中下巻、宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳、河出文庫、2010年)

S P P : Spinoza. *Philosophie pratique*, Minuit, 1981. (『スピノザ 実践の哲学』鈴木雅大訳、平凡社、2002年)

本文において、鉤括弧を用いて引用を行う際には、その鉤括弧内で二重鉤括弧を用いず、再度鉤括弧を用いた。

1. [https://www.u-tokyo.ac.jp/ja/admissions/undergraduate/e01\\_01\\_18.html](https://www.u-tokyo.ac.jp/ja/admissions/undergraduate/e01_01_18.html)
2. Sur Spinoza Cours Vincennes - St Denis Cours du 24/01/1978(<https://www.webdeleuze.com/textes/11>)