

D・H・ロレンスの情動論的読解に向けて —— 『カンガルー』 と 『哲学とは何か』

新井英永

I

D・H・ロレンス (David Herbert Lawrence, 1885-1930) 研究において「感情」や「情動」は古くから新しいテーマである。たとえば、ロレンスは『息子と恋人』(1913) 序文 (“Foreword to *Sons and Lovers*”) で、「ヨハネによる福音書」の言語中心主義を批判し、言葉が肉体となったのではなく肉体が言葉となったのだと主張した。以来、言葉よりも肉体、意識よりも無意識、理性よりも感情を重視する作家というロレンス像は根強い。一方、近年の批評潮流は、フーコーやデリダが結びつけられることの多かった「言語論的転回」を経て、ドゥルーズもしくはドゥルーズ＝ガタリと深く関わっている「情動論的転回」の動きへと変化してきている¹⁾。言語や記号に重点を置く「言説」分析や「表象」分析の隆盛の後に、その成果を軽視することなく、「感情」や「情動」というロレンス研究にも批評理論ないし現代思想にも密接につながるテーマを取り上げ、ロレンスの情動論的読解の可能性を探ることが本論の目的である。具体的には、最初にロレンスのエッセイ “The Novel and the Feelings” (邦訳タイトル「小説と感情」) における「感情」あるいは「情動」という言葉・概念について整理する。次にドゥルーズもしくはドゥルーズ＝ガタリの「ペルセプト」や「アフェクト」等の概念に着目しながら、ロレンス『カンガルー』(Kangaroo, 1923) の情動論的読解を試みる。

II

ロレンスにとっての「感情」・「情動」を検討する前に、スピノザやスピノザの影響を受けたドゥルーズ＝ガタリに多くを負っているアントニオ・ネグリ／マイケル・ハート等の「アフェクト」の捉え方を参照してみよう。たとえば『マルチチュード——〈帝国〉時代の戦争と民主主義』において彼らは次のように記述している。「心的現象である感情とは異なり、情動とは精神と身体の両方に等しく関連する。喜びや悲しみといった情動は、一定の思考の様態と一定の身体の状態をとともに表現することで、人間という有機体全体の現在の生の状態を明らかにするのだ」(185；原文では「情動」は “affects”、「感情」は “emotions”)。こう「アフェクト」を身体と精神ないし心の双方に関わるものとして捉えることは、「情動論的転回」の立役者の一人と目されるポルトガル生まれの神経学者アントニオ・ダマシオと共通している。ダマシオは、スピノザが、厳密に情動と感情を分けておらず、双方の概念を包含する情感 (アフェクト、ラテン語ではアフェクトゥス affectus) という概念を使っていると考える。そのため、彼は、情動と感情を分けるのは、いったん各要素の働きを見極めるといふ研究上の必要性のためであると断わっている。その結果、情動は身体と関わり公的なものであるのに対し、感情は心に関わり私的なものであると差異化されている (50-51)。

マイケル・ハートが述べているように、「アフェクト」が世界を触発し世界に触発される力と密接に結びついていることも押さえておきたいところだ (Hardt ix)。鈴木雅大も触発し触発される生をアフェクトにおいてあることと捉え、アフェクトに「情動」や「情動＝感応」という言葉に対応させている。「スピノザ、ニーチェ、ロレンス、そしてドゥルーズが、生の流れ、生成の力場に身を置いた強度的な〈情動〉^{アフェクト}の思考を展開するとき、彼らはなにも大いなる自然に帰れと主張したり、なまの力を礼賛しているわけではないし、知に対する情動の、精神に対する身体の復権を叫んでいるわけ

でもない。[中略] 生きてあるということは、[中略] ^{アフェクテ} 触発し触発されあいながら、生きた連結のうちに、力として（権力としてではなく）、強度として（質としてではなく）、〈情動 = 感応〉においてあることだ」（143-44）。

ロレンスのエッセイ“The Novel and the Feelings”（邦訳タイトル「小説と感情」）では、「アフェクト」という言葉は使われていないものの、“feelings”がこの言葉に相当すると思われる。というのも、このエッセイでロレンスは“emotions”を主観のうちに収まる静的な状態、つまりネグリ＝ハートのように心的現象として把握する一方、身体の奥底から湧き出てきて既成の秩序を打ち砕くエネルギーを持った動的なものを“feelings”と捉えているからだ。ロレンスは動物の比喩により、“emotions”を次のように記す。“Emotions are things we more or less recognise. . . . Our emotions are our domesticated animals, noble like the horse, timid like the rabbit, but all completely at our service”（202）。飼いならされた家畜としての“emotions”は、主観ないし主体の制御下にある心的現象である。他方、“feelings”はいわば野生の獣である。“And our feelings are the first manifestations within the aboriginal jungle of us. . . . We ourselves only exist because of the life that bounds and leaps into our limbs and our consciousness, from out of the original dark forest within us”（203）。このように“feelings”は、手足や意識に飛び込んでくる、つまり精神と身体の両方に等しく関連する「生」（life）の現れである。邦訳「小説と感情」では“feelings”に訳語として「感情」が当てられているが、ネグリ＝ハートやこの後に参照するドゥルーズ＝ガタリの議論に接続するためには、“feelings”を情動、“emotions”を感情と捉えておく必要がある。

人間の根源である“life”に直結している“feelings”の重要性を唱えながら、ロレンスはこのエッセイを、以下のように「小説」の効用を説いて締めくくっている。

Now we have to educate ourselves, not by laying down laws and inscribing tablets of stone, but by listening. . . . Listening inwards, inwards, not for words nor for inspiration, but to the howling of the innermost beasts, the feelings, that roam in the forest of the blood, from the feet of God within the red, dark heart.

And how? How? How shall we even begin to educate ourselves in the feelings?

Not by laying down laws, or commandments, or axioms and postulates. Not even by making assertions that such and such is blessed. Not by words at all.

If we can't hear the cries far down in our own forests of dark veins, we can look in the real novels, and there listen in. Not listen to the didactic statements of the author, but to the low, calling cries of the characters, as they wander in the dark woods of their destiny. (“The Novel and the Feelings” 205)

この結論において、情動の教育に際しては「言葉」は役に立たないと断言された直後に、言葉の芸術である小説こそが情動への接触やその習得を可能にしてくれると提言されているため、一見矛盾するように思えるかもしれない。しかし、ロレンス自身が作家の教訓的な言葉ではなく、登場人物たちの呼び声に耳を傾けよと述べ、両者を区別しているように、「登場人物たちの呼び声」を、ドクサ・臆見としての言葉とは異なると考えることは可能だろう。1914年の有名な手紙でロレンスは、普通の登場人物がダイヤモンド、つまり旧来の安定した自我であるのに対し、自分が描きたいのは炭素、つまり非人称的自我である旨を表明した（*Letters* 182-84）。この炭素理論に引き付けて、「登場人物たちの呼び声」を非人称の世界から発せられるものと捉えることもできそうだ。ともあれ、ロレンスの言う“feelings”はネグリ＝ハートやダマシオにおける「アフェクト」に相当しており、「登場人物たちの呼

び声」とは、読者を触発する力としての小説の“feelings”と読者が潜在的に持つ触発される力としての“feelings”を媒介する役割を担っている、と言えるだろう。

III

ロレンスの提示する“feelings”は、ドゥルーズ＝ガタリの言う「アフェクト（情動あるいは変様態）」にも対応している。ドゥルーズ＝ガタリの哲学論であると同時に芸術論でもある『哲学とは何か』を参照するにあたりまず注意しなければならないのは、通常「情動」と訳されている原語「アフェクト」(affect)が、「変様態」と訳されていることだ。ただし、まれに「情動」と併記されることがあり、記者の財津理が「あくまで試訳である」と訳注を付しているように、訳するのが極めて難しい言葉であることは間違いない。「変様態」と「情動」との併記は、たとえば『嵐が丘』の主要登場人物に関する記述に見られる。「エミリー・ブロンテがヒースクリフとキャサリンを結びつける絆を描くとき、彼女は、二匹の狼のあいだの同類関係のような激しい変様態を考案しているのであって、この変様態〔情動〕は、とりわけ愛情と混同されてはならないものである」（『哲学とは何か』248）。人間関係あるいは同類関係の中で成立するアフェクトはやはり「情動」という訳語を付したほうが適切という判断であろう。一方、この情動＝アフェクトが芸術作品の中で保存されるものと捉えられたときは、例外なく「変様態」が使われていると思われる。というのも、ドゥルーズ＝ガタリは「芸術とは何かを保存するもの」である（『哲学とは何か』231）とはっきり述べており、その芸術作品を構成するアフェクトは「存在」(êtres)である、とこれまた明言されているからだ。以下の引用で、「変様態は、もはや情緒あるいは変様＝感情ではない」とされているように、情動にすると感情から区別しにくくなるのに対し、変様態であれば感情との混同を避けられるという事情もあるかもしれない。ちなみに、丹生谷貴志は普通とは異なった状態を表す「変状」という訳語を使っている（124）。いずれにせよ、一見したところ「情動」と「変様態」や「変状」が同じ「アフェクト」であると想像するのは困難ではあるが、たとえば訳語に頼らずアフェクトと言うときでも、この語が上述の幅を持ちうるということに留意する必要がある。

こうした点を踏まえたうえで、ドゥルーズ＝ガタリ『哲学とは何か』における「アフェクト」という概念を「ベルセプト」という概念とともに押さえておきたい。ドゥルーズ＝ガタリによれば、以下の引用で示されるように、芸術作品を構成する「存在」としての「被知覚態」と「変様態」は、「知覚」や「情緒あるいは変様＝感情」ではない²⁾。

保存されるもの、つまり物、あるいは芸術作品は、諸感覚のプロック、すなわち被知覚態と変様態の合成態である。

被知覚態は、もはや知覚ではない。被知覚態は、それを体験する者の状態から独立している。変様態は、もはや情緒あるいは変様＝感情ではない。変様態は、それを体験する者の能力をのみだしている。〔訳注：「被知覚態」も「変様態」も、あくまで試訳である（「変様態」は、『千のプラトー』では「情動」と訳されている）。（後略）感覚、すなわち被知覚態と変様態は、それ自身で妥当性をもつ存在であり、あらゆる体験を超え出ている。石のなかに、キャンバスのうえに、あるいはいくつもの語にそって捉えられたものであるかぎりでの人間は、それ自身被知覚態と変様態の合成態であるのだから、被知覚態と変様態は、〔主観としての〕人間の不在において存在すると言ってよいだろう。芸術作品は、或る感覚存在であり、他の何ものでもない。すなわち、芸術作品は即自的に存在するということだ。（『哲学とは何か』232）

被知覚態（ベルセプト）が、知覚（ベルセプション）の体験が高められ主観（ないし主体）から切り離されたものだとすると、変様態（アフェクト）は、変様＝感情（アフェクション）の経験が高められ主観から切り離されたものである。つまり、ベルセプトと変様態の合成態（コンポゼ）として芸術作品のなかに捉えられた人間は、もはや主観としての人間ではない。一方、主観は、知覚や感情の客観的対象を体験・経験したとしても、主観であり続ける限り、客観（ないし客体）であるベルセプトやアフェクトとの距離を解消することはできない。主観を捨てベルセプトやアフェクトに移り込んだときの人間は、両者の合成態として成立するが、このとき主観としての人間は消滅している。その意味で「被知覚態と変様態」あるいは感覚存在としての芸術作品において人間は不在である。

「被知覚態」と「変様態」との違いについては、「被知覚態が自然の非人間的な風景であるとすれば、変様態はまさしく、人間の非人間的な〔人間ではないものへの〕生成である」とされる（240）。被知覚態（ベルセプト）とは、「人間の不在における、人間以前の風景」であり、ベルセプトに達した小説の例としては、「ハーディにおける、荒野の知覚ではなく、被知覚態としての荒野」、^{ベルセプト}「メルヴィルの海洋の被知覚態」、^{ベルセプト}「ヴァージニア・ウルフにおける都市の被知覚態」等が挙げられている。これらの小説において知覚するのは、人間ではなく、風景である（「風景が見るのだ」）（239）。

以下、ドゥルーズ＝ガタリの挙げるハーマン・メルヴィル（Herman Melville, 1819-1891）『白鯨』（*Moby-Dick*, 1851）の例を敷衍してみよう。『白鯨』におけるエイハブ船長は、主観的変様＝感情（アフェクション）を持つ人間として白鯨モービー・ディックを対象化するが、彼はその主観を出発点としてモービー・ディックと同類関係を結び鯨へと生成する。換言すれば、人間＝エイハブの変様＝感情は、非人間的なもの＝鯨へ生成することにより変様態（アフェクト）へ高まる。また、主観を持つ人間としてのエイハブは海を知覚（ベルセプション）するが、彼が主観を脱し非人間的なもの＝鯨へ生成すると同時に客観（知覚対象）としての海の中にも入り込むことにより、自然の非人間的な風景、別言すれば人称を必要としない主観（主体）不在の被知覚態（ベルセプト）としての「海洋」が形成される。このとき、ベルセプトとしての海洋とアフェクトとしての鯨の合成態が形成され、エイハブはその合成態（コンポゼ）の一部になっている³⁾。

このようにアフェクトは登場人物の非人間的な生成であるが、この生成を可能にするのは、言うまでもなく芸術家としての小説家である。ドゥルーズ＝ガタリによれば、作家は小説の中でアフェクトを創造し、読者にアフェクトを与え、読者をアフェクトとともに生成させ、ベルセプトとアフェクトの合成態の中に取り込む（『哲学とは何か』249）。こうした小説の創作は、作家の創造する統辞法によってなされ、「この統辞法によってこそ、語は感覚そのもののなかに移」る、とされる（250）。作家は、被知覚態（ベルセプト）を知覚（ベルセプション）から、変様態（アフェクト）を変様＝感情（アフェクション）から引き離し高めるのと同様に、ベルセプトとアフェクトでできた感覚（サンサクション）をオピニオンから引き離し高める。知覚と感情を結合するオピニオンのシステムに対抗するためである。オピニオンとは、一例を挙げると、芸術家が常識や慣例の傘を破って提示したヴィジョンを理解できない注釈者たちが、このヴィジョンを理解したふりをして用いる「紋切り型の表現」（クリシェ）のことである⁴⁾。しかし、芸術は「諸感覚の言語活動」であり、そこにオピニオンの入り込む余地はない。「芸術は、知覚と変様＝感情とオピニオンからなる三重の組織を破壊し、それに代えて、^{ベルセプト}被知覚態と、^{アフェクト}変様態と、言語活動にかわる感覚ブロックとによって合成されたモニュメントをつくりあげるのだ」（250）。紋切り型の表現で捉えるような過去ではなく、未来のために諸感覚を持続させるのがこのモニュメント（芸術作品）である（251）。

以上のようなドゥルーズ＝ガタリの「アフェクト」（変様態もしくは情動）や「ベルセプト」（被知覚態もしくは知覚対象）といったキーワードを踏まえたうえで、以下ではロレンスの一つの情動論的読解に向けて、『哲学とは何か』と『カンガルー』という二つのテキストがいかに響き合っているか

を検討する。

IV

ドゥルーズ＝ガタリには、断片的とはいえロレンスの前作『アーロンの杖』(*Aaron's Rod*, 1922)への言及があり、アーロン＝ロレンスの前途に関する彼らの含意は明白である。つまり、アーロンは「知覚しえぬもの」に生成変化する方向に進むと示唆されている。しかし、小説の結末においてもアーロンの去就がはっきりと語られておらず、アーロンがビザンティンのイコンのようなりリーの顔、すなわちその影響力から逃れることができたかどうかは曖昧である。むしろ、小説の結末についての主流の解釈は、アーロンを呪縛するかのようなりリーの顔がいずれアーロンはりリーへ服従することを暗示している、というものであったと言えるかもしれない。

一方、次作『カンガルー』(*Kangaroo*, 1923)においては、主人公サマーズの逃走が一見明示的に描かれている。この小説は、ロレンスがアメリカに向かう途中、1922年に一時滞在したオーストラリアを舞台に、わずか一ヶ月あまりで一気書き上げられた。オーストラリアの人々や自然の旅行記的描写、理想の指導者像や神学的議論が組み合わせられ重層的な構造を持つ。が、筋としては、ほとんど作者ロレンスと同一視可能な詩人・評論家のリチャード・ラヴァト・サマーズが、左右両政治集団から協力要請を受けながら結局応じることなしにオーストラリアを去るというもので単純であり、逃走としての旅も明瞭に主題化されているように見える。しかしながら、ドゥルーズ＝ガタリ『千のプラトー』における『カンガルー』からの引用は、この小説のプロット上、あるいはテーマ上の逃走とは異なる別の逃走があることを示唆している。その場面については後に詳述するとして、その前にもう一つの場面を取り上げ、情動の観点から検討したい。

『カンガルー』第1章「憩の家」から引用する以下の場面で、主人公サマーズは西オーストラリアの風景の中で恐怖に襲われ、ブッシュ、厳密には「土地の霊」に見られているという感覚を持つ。

As a poet, he felt himself entitled to all kinds of emotions and sensations which an ordinary man would have repudiated. Therefore he let himself feel all sorts of things about the bush. It was so phantom-like, so ghostly, with its tall pale trees and many dead trees, like corpses . . .

And then one night at the time of the full moon he walked alone into the bush. A huge electric moon, huge, and the tree-trunks like naked pale aborigines among the dark-soaked foliage, in the moonlight. And not a sign of life—not a vestige.

Yet something. Something big and aware and hidden! . . . And now, there was something among the trees, and his hair began to stir with terror, on his head. There was a presence. He looked at the weird, white, dead trees, and into the hollow distances of the bush. Nothing! Nothing at all. . . . But then to experience terror is not the same thing as to admit fear into the conscious soul. Therefore he refused to be afraid.

But the horrid thing in the bush! He laboured as to what it could be. It must be the spirit of the place. Something fully evoked tonight, perhaps provoked, by that unnatural West-Australian moon. Provoked by the moon, the roused spirit of the bush. He felt it was watching, and waiting. Following with certainty, just behind his back. It might have reached a long black arm and gripped him. But no, it wanted to wait. It was not tired of watching its victim. An alien people—a victim. It was biding its time with a terrible ageless watchfulness, waiting for a far-off end, watching the myriad intruding white men. . . .

It is always a question, whether there is any sense in taking notice of a poet's fine feelings. The poet himself has misgivings about them. Yet a man ought to feel something, at night under such a moon. (Lawrence, *Kangaroo* 14-15, emphasis added)

最初の段落で、“emotions and sensations”に関わる詩人としての資質を自負するサマーズは、果敢にブッシュに対して己の感情を働かせようとする。この段階でのサマーズが“an ordinary man”から自らを差異化していること、つまり詩人独自の知覚、あるいは主観（主体）の保持を自任していることに留意しておこう。

この自負を持つ詩人サマーズは、次の段落で、ある満月の夜一人でブッシュの中に入って行く。ここで風景の中にオーストラリア先住民「アボリジニ」の存在が呼び出されていることは注目に値する。

三つ目の段落の、“a presence”は、そのアボリジニの存在を連想させるが、すぐに打ち消される(Nothing!)。サマーズは、幽霊のようなブッシュに恐怖を感じつつも、恐怖を体験することと意識への恐れへの侵入を許すことは違うと考え、必死に恐れに支配されないようにしている。知覚は、それを行なう主体が対象を自らの内面で客体化することにより理解・制御し、知覚する主体とそれが知覚している事物が異なるものであることを確認し、両者のあいだの距離を確保することで成立する。サマーズにとって恐怖を体験することは、恐怖を自らの内面で客体化・制御することにより主客の距離を保つことが前提になっているだろう。逆に、意識への恐れへの侵入を許すことは、主客の距離が消失することを意味し、主体の客体に対する優位も失われる。だからこそ、“he refused to be afraid”とされるように、サマーズはこの状態に落ち込むことを回避したいと考えている。詩人の自負・使命感のようなものから恐怖という感情を体験しようとするサマーズだが、恐怖の源の現前と不在のあいだで揺れながら、必死に主観（主体）の優位を保とうとしているわけである。

しかし、続く四つ目の段落では、冒頭で“*But the horrid thing in the bush!*”とされた正体不明の対象・客体が、“the spirit of the place”（土地の霊）、さらには“the roused spirit of the bush”（目覚めたブッシュの霊）と名指されるように、客観（客体）に変容が生じている。同時に、主観（主体）にも変容が生じていると考えられる。というのも、“He felt it was watching, and waiting”という描写は、主客の別が揺らぎ優位性が逆転したことにより、見る主観（主体）が見られる客観（客体）へと転じたことを示すからである。恐怖の対象が“the roused spirit of the bush”と同定されるのに並行して、恐れが意識に入り込むと同時に、意識・主観が対象・客観の「目覚めたブッシュの霊」へといわば吸い込まれていると言ってよいだろう。知覚する主体の足場が崩れ意識の統御が綻びるとき、同時に知覚される対象の堅固な物質性も揺らぎ融解し始める。丹生谷貴志はこうした状態を「知覚主体にも知覚されるものにも属さない混合体、『カオスマーズ』の露呈」と記述している(116)⁵⁾。ブッシュが「目覚めたブッシュの霊」へと変化したのは、知覚されるものとしてのブッシュの物質性が綻び、詩人のさまよい出る意識とともに主客を逸脱したからであろう。主客を逸脱して形成された「目覚めたブッシュの霊」とは、主客の一種の混合体と言えるかもしれない。

引用最終段落では、詩人の“feelings”の意義が疑問視され、詩人自身も“feelings”に自信を持ってないことが表明されている。自らの“feelings”に疑いを持つこの詩人は、上記引用前半で“an ordinary man”が拒む“emotions and sensations”あるいは“terror”を、詩人として対象から距離を取りつつ体験しようとする主体ではもはやない。詩人は明らかに変容している。最後に“Yet a man ought to feel something, at night under such a moon”と語られるように、最初の詩人の自負は消えうせ、逆に一般の人の感覚が疑いえないこととして強調されている。

この引用場面冒頭における詩人の主観が制御可能な“emotions”と、懐疑的に語られているとはいえず主客の別のみならず詩人と一般人の別をも揺るがす強度を有している引用場面最後の“feelings”は、

“The Novel and the Feelings”における“emotions”（感情）と“feelings”（情動）にそれぞれ対応していると言えるかもしれない。いずれにせよ、主体と対象の距離の消滅に伴い脱主体化が生じていたのと同時に、詩人と一般人のあいだの距離も消失し、ここに出現しているのは文字通り自失した存在であり、非人称的知覚である。言い換えれば、詩人が詩人としての主体を喪失し誰でもない存在に変容するとき、代わってその場面に居合わすことができるのは誰であっても構わない抽象的な存在であり、その時の知覚のあり方は、誰のものでもなく、誰のものであってもいい、つまり非人称的な知覚である。丹生谷貴志によれば、こうした状況に現れるのがジル・ドゥルーズの言う「知覚対象 percept」（ペルセプト）である。「誰でもない誰かがいる時、或いは同じことだが、誰かであるような誰もいない時、風景は即自の中に後退し沈黙するのではなく、物質化された知覚そのもの、つまりは『知覚対象＝マテリアル』としてそこに現存する。『風景は見る』、誰でもよい誰か、誰でもない誰かそのものとしての風景が現存し、見る、知覚する……」（119-120）。上記引用におけるブッシュ、厳密に言えば“the roused spirit of the bush”（目覚めたブッシュの霊）は、ドゥルーズ＝ガタリの言う「自然の非人間的な風景」としての「被知覚態」と見なすことができるだろう。実際、主観による知覚の統御能力を失いつつある存在としての詩人サマーズは、もはやブッシュを離れたところから知覚しておらず、その中に入り込んでしまっているように見える。他方、こちらを凝視しているように思えるブッシュも、もはや自足した自然の領域に留まっておらず、そこから「ブッシュの霊」として抜け出し人間の領域に踏み込んできているように見える。

しかし、詩人に主客の攪乱が生じ変容が見られることは確かだとして、主体としての詩人が客体としての自然（ブッシュ）の中に完全に移りその一部になっているとまでは言えないかもしれない。上の引用でブッシュは、最初“so phantom-like, so ghostly, with its tall pale trees and many dead trees, like corpses”と一種の擬人化が施され、次に“the tree-trunks like naked pale aborigines”とされ「アボリジニ」の存在と具体的に結びつけられる。その後この恐怖の対象は、「土地の霊」ないし「目覚めたブッシュの霊」と同定され、いったん「アボリジニ」は恐怖の原因からずらされる。しかし、この「霊」が待ち構えているのが人間一般ではなく、そのうちの“the myriad intruding white men”とされるとき、アボリジニと白人の二項対立が暗黙のうちに呼び出されている。この二項対立において、詩人が“the myriad intruding white men”を見る側、つまりアボリジニの側に移行していると捉えることも可能かもしれない。しかしながら、結局は見られる“white men”の側に立っているのでは、とする解釈を反証することは難しいだろう。いずれにしても、超越的な立場にいるはずの人間が風景に引きつけられ見る主体から見られる客体に変わるとしても、アボリジニと白人の二項対立は消滅せずむしろ前景化している⁶⁾。

にもかかわらず、『カンガルー』という小説によるこの風景描写をアフェクトの顕現として肯定的に評価することは依然として可能であろう。「無人」の場所での滞留の意義を丹生谷は次のように述べている。

おそらくは「無人」の場所へと赴き、絶えず赴き続け、そこに滞留し続けることが肝要なのだ。造成居住区の午後、或いは列車の窓の外に一瞬現れる「無人」の場所、或いは「無人の部屋」……その広大に看過された場所に滞在し続けること。何故ならそれこそが長い間にわたってわれわれが怯えにおいて抑圧し、隠蔽し、汚辱の中に遺棄し続けて来たものたちの場所であるだろうからであり、或いは端的に唯物論的所与としての奇妙な処刑場であると同時に「生」の場所に他ならないからである。（136）

サマーズによってなされた「無人」の場所への訪問は、一時的かもしれない。しかしながら、『カン

ガルー』という小説によりこの風景が保存されることにより、読者の滞留の可能性は確保されている。というのも、ドゥルーズ＝ガタリによれば、「芸術家は、彼の作品のなかだけで変様態アフェクトを創造しているのではない」のであって、「彼は、わたしたちに変様態アフェクトを与えるのであり、わたしたちを変様態アフェクトとともに生成させるのであり、わたしたちを合成態のなかに取り込む」（『哲学とは何か』249）からである。ロレンスは“The Novel and the Feelings”で「登場人物たちの呼び声」に耳を傾けよと言うが、それはまさにサマーズの声を聞くこと、換言すれば、小説のアフェクトを受け取るということだったのであるだろうか。

V

上述した小説冒頭（第1章「憩トレストンの家」）におけるブッシュとの出会いの後、サマーズはオーストラリアの左右両政治集団から協力要請を受けることになり、一時は政治運動による革命に希望を託そうとする。だが、結局彼はどちらの政治集団の要請にも応じることなく、革命の展望も断念するに至る。最終的な断念の契機は、政治集会における暴動、さらには、その争いに起因する白豪主義的右翼集団の指導者ベンジャミン・クーリー（カンガルー）の死であった。最終章「さらば、オーストラリア」で、サマーズが革命の期待による興奮状態から舞い戻る地点は、フロイト的良心としての「我々の真の文明化した意識」であり「覚醒し、自己に責任を負う、深い意識」である（*Kangaroo* 348）。

ドゥルーズ＝ガタリが言及するのは、意識を新たにしたサマーズがアメリカ合衆国へ向けて旅立つこの場面、つまりプロット上の逃走が語られるこのフロイト的場面ではなく、最終章直前の第17章「カンガルーの死」の中の太平洋の岸辺におけるサマーズの描写だ。以下、この場面を引用する。

Far off, far off, as if he had landed on another planet, as a man might land after death. Leaving behind the body of care. Even the body of desire. Shed. All that had meant so much to him, shed. All the old world and self of care, the beautiful care as well as the weary care, shed like a dead body. The landscape—he cared not a thing about the landscape. Love?—he was absolved from love, as if by a great pardon. Humanity?—there was none. Thought?—fallen like a stone into the sea. The great, the glamorous past?—worn thin, frail, like a frail, translucent film of shell thrown up on the shore.

To be alone, mindless and memoryless between the sea, under the sombre wall-front of Australia. To be alone with a long, wide shore and land, heartless, soulless. As alone and as absent and as present as an aboriginal dark on the sand in the sun. The strange falling-away of everything. The cabbage-palms in the sea-wind were sere like old mops. The jetty straddled motionless from the shore. A pony walked on the sand snuffing the sea-weed. (*Kangaroo* 331-32, emphasis added)

ここでサマーズは、死後の世界に入り込んだように感じ、現前とも不在ともつかない原始の闇のごとく“The landscape”や、“Love”、“Humanity”、“Thought”に無関心になっている。ドゥルーズ＝ガタリはこの場面を引用した直後に「ホワイト・ウォール・ブラック・ホールのシステム、日本の版画のような黒い点-白い砂浜のシステムがそれ自身の脱出、逃走、横断と一体になってしまう不確かな瞬間」（『千のプラトー』215）、とコメントし、ここに逃走線の可能性を見ている⁷⁾。

この場面の記述は、ドゥルーズ＝ガタリが『千のプラトー』でフランスの小説家・劇作家ナタリー・サロート（Nathalie Sarraute, 1900-1999）を援用して説明する第二のエクリチュール（ライ

ティング)ではないだろうか。ドゥルーズ＝ガタリによれば、サロートはエクリチュールの二つのレベルを明確に区別している。一つは、ジャンルやテーマ等の形態を組織すると同時に、登場人物の性格や感情を定め主体として行動させるものである。二つ目は、「名もなき物質の微粒子を解放し、これが形態や主体の『被膜』を突き破って交通するよう働きかけ、微粒子のあいだには運動と静止の、速さと遅さの、そして流動的情動 (affects flottants: 原著327) の関係だけをとどめる、まったく異質な」レベルである (『千のプラトー』 308)。このエクリチュールの二重化は、本論 II で触れたロレンスの炭素理論と照応する。つまり、登場人物をダイヤモンド (旧来の安定した自我) として書くのがサロートの第一のレベル、炭素 (非人称的自我) として書くのが第二のレベルにそれぞれ対応する。『カンガルー』に即して言えば、小説のプロット上のサマーズの旅もしくは旅立ちが第一のレベル、海辺のサマーズの情動的脱出が第二のレベルに符合する。

この第二のレベルにおける「脱出、逃走、横断」とはいかなる事態なのかを検討するために、『哲学とは何か』におけるドゥルーズ＝ガタリ自身の概念である「ペルセプト」(被知覚態) や「アフエクト」(変様態) を導入してみたい。夜／昼、月／太陽等々、前に引用したブッシュの場面とこの海辺の場面は多くの点で対照的である。ペルセプト／アフエクトの対に関しては、前者が支配的なのがブッシュ、後者が支配的なのが海辺、と言えるかもしれない。というのも、ブッシュの場面では、幽霊のようなのは風景であり、ブッシュないしブッシュの霊が「自然の非人間的な風景」、つまりペルセプト (被知覚態) である一方、この海辺の場面では、引用冒頭で“as if he had landed on another planet, as a man might land after death”とあるように、死後の世界に入り込んだように、つまり幽霊であるかのように感じているのはサマーズ自身だからである。オーストラリア先住民ないし土地の霊への生成に至りきっていないのが月夜のブッシュにおけるサマーズだとすると、ここ陽の当たる浜辺での彼は自己の変容・消失をむしろ歓迎している。引用最終行の“an aboriginal dark”という表現は、前の第1章からの引用文中の“naked pale aborigines”を想起させるが、以前は恐怖の対象であった原初性がここでは「白い砂浜」における「黒い点」として、サマーズが同化しそれにより「脱出、逃走、横断」を果たす起点となっている。つまり、ここでははっきり提示されているのは「人間の非人間的な〔人間ではないものへの〕生成」としての「^{アフエクト}変様態」である。ドゥルーズ＝ガタリが強調するように、アフエクト (変様態 [情動]) は愛情とは無縁であり混同されてはならないことを考えると、「非人間的な〔人間ではないものへの〕生成」を果たしているサマーズが「愛」から放免されているのは当然であろう。

また、サマーズは「風景」など気につけない。よって彼の前に広がる光景も通常の風景ではありえない。「人間」など存在しなかったとされることから、この場面における風景がドゥルーズ＝ガタリの言う「人間の不在における、人間以前の風景」(『哲学とは何か』 239) であること、すなわち、ペルセプト (被知覚態) に達していることがわかる。丹生谷貴志は、このペルセプト = 「知覚対象—風景」が、人間的なものの痕跡をとどめない「ノーマンズランド」ではないことに注意を促し、次のように述べる。

ここで問題となっているのは「人間」的秩序と「自然」的秩序とが出会い、出会うことによって互いの秩序の緊密性を失い雪崩れる「中間地帯」なのである。(中略) そこにおいて (つまりは例えば造成居住区の午後において) わたしたちは「自然」或いは「宇宙」の愚鈍な永遠の予感を前に自らの虚しさにおいて自失するのではなく、少なくともそれだけではなく、たとえば波打ち際の海のようにして「宇宙」もまたその有限性を曝し、自らの傲然とした秩序—組織性の緊密さを弛緩させ綻びさせ雪崩れさせるような、そうした場所において自失する。そこにおいて自失するのは単にわたしたちだけではなく、「宇宙」もまた自失する。(中略) それ故その場所について

ドゥルーズの言葉を、「知覚対象は人間以前の風景であり、宇宙以前の風景であり、人間の不在、宇宙の不在における風景である」と言い換えることもできる。(121-22)

『カンガルー』からの上記引用の最後の部分、“The strange falling-away of everything. The cabbage-palms in the sea-wind were sere like old mops. The jetty straddled motionless from the shore. A pony walked on the sand snuffing the sea-weed”はまさに、この「中間地帯」の描写と言えないのではないだろうか。すべてが本来あるべき場所から剥離してしまい、人間的要素と自然的要素、あるいは陸と海が弛緩し混在しているかのようだ。「潮風」(海)に吹かれる「キャベツヤシ」(陸)(自然界)は「古びたモップ」(人間界)のようであり、人造の「栈橋」は「岸」から海へと「またがる」ことにより陸と海、自然界と人間界の中間に位置し、「海草」(海)を嗅ぎながら砂浜(陸)を歩くのは、人間ではなく、植物界と人間界のいわば中間・動物界に属する「小馬」である。

さらに、「思想」はこの場合、ドゥルーズ＝ガタリが説明する「オピニオン」やドクサ・臆見あるいは通念、「紋切り型の表現」と同義と考えられる。それが、小石のように海に転がり落ちたということは、オピニオンのシステム(「ホワイト・ウォール・ブラック・ホールのシステム、日本の版画のような黒い点-白い砂浜のシステム」)が脱領土化されていると捉えることができるであろう。つまり、ロレンスはこの一節で、「^{ベルセプション}知覚と^{アフェクション}変様＝感情とオピニオンからなる三重の組織を破壊し、それに代えて、^{ベルセプト}被知覚態と^{アフェクト}変様態と、言語活動にかわる感覚ブロックとによって合成されたモニュメントをつくりあげる」(『哲学とは何か』250)という芸術の活動を、サマーズという登場人物を通して実践していると言えるだろう。

この芸術における破壊と創造を、ドゥルーズ＝ガタリは彼らの重要概念である「脱領土化」と「再領土化」を使って次のように述べている。

^{ベルセプト}被知覚態と^{アフェクト}変様態でできた合成感覚は、自然的、歴史的、社会的な一定の中間＝環境のなかで支配的なもろもろの知覚と^{アフェクション}変様＝感情を結合する^{オピニオン}のシステムを^{テリトリー}脱領土化する。しかし、合成感覚は、合成＝創作平面のうえでおのれを^{テリトリー}再領土化する。なぜなら、合成感覚はその平面のうえで自分の家を打ち立てるからであり、また合成感覚は、その平面のうえで、いくつかの互いにはめ込まれたフレーム、あるいは接合された部分面のなかに姿を現すからである——もちろん、それら部分面は、純然たる^{ベルセプト}被知覚態に生成した風景、純然たる^{アフェクト}変様態に生成した人物という、感覚の合成諸要素を包囲するものである。そして同時に、合成＝創作平面は、或る^{テリトリー}高次の^{テリトリー}脱領土化のなかに感覚を引きずり込み、一種の脱フレーミングを通過させ、これによって感覚は、或る無限なコスモスに向かって開かれ、切り裂かれるのである。[中略]無限なものをふたたび見だし回復するためにこそ、有限なものを通過すること、これがおそらく、芸術固有の活動であろう。(『哲学とは何か』279-80, 下線引用者)

この記述を踏まえて、上で引用した『カンガルー』の砂浜の場面で起こっていることを捉え直してみよう。この場面は、「自然の非人間的な風景」としての「^{ベルセプト}被知覚態」と、「人間の非人間的な〔人間ではないものへの〕生成」としての「^{アフェクト}変様態」によって「合成感覚」が成立していることを示している。この「合成感覚」は、常識や慣例といった支配的な諸々の知覚と感情の結合から成るオピニオンのシステムから逃れ去りそのシステムを骨抜きにする(脱領土化)。

一方、小説の言語は感覚ブロックとしてのモニュメント＝家を構築し、「純然たる^{ベルセプト}被知覚態に生成した風景」と「純然たる^{アフェクト}変様態に生成した人物」とをそこに包み込む(再領土化)。たしかに、『カンガルー』からの引用の場面において(前半の段落最終行)、“The great, the glamorous past?—worn

thin, frail, like a frail, translucent film of shell thrown up on the shore”とされているように、「過去」は記念するものどころか捨て去られるべきものである。次段落では、サマーズの記憶や魂が失われていることも記されている。だが、モニュメント＝家と言っても、それは「過去を記念するものではなく、現前する〔現在の〕諸感覚のブロック」であり、この諸感覚は「おのれ自身の保存をおのれ自身だけに負い、出来事に、それを祝う合成態を与える」。つまり、「モニュメントの行為は、記憶ではなく、^{フビュラシオン}仮構」(『哲学とは何か』237)なのであり、引用場面の描写は、『哲学とは何か』におけるモニュメントの記述と整合する。なぜなら、“mindless and memoryless”であり、“heartless, soulless”である状態とは、知覚や感情が対象との時間的・空間的距離により反省的に働いている状態ではなく、現前する現在の対象と同化した諸感覚が働いている状態だと言えるからだ。モニュメントの行為とは、まさにこの状態を仮構する行為であろう。

しかし、この再領土化には「或る高次の脱領土化」の契機が含まれており、感覚は「或る無限なコスモス」に向かって開かれる。“To be alone”で始まる引用後半の段落には人を表す主語がない。このこと自体、サマーズの人称が無化され、脱領土化と逃走が準備されていることを暗示している。“As alone and as absent and as present as an aboriginal dark on the sand in the sun in the sun”が示すように、「白い砂浜」における「黒い点」としての原始の闇もサマーズ自身も現前とも不在ともつかない。まさに、主体としての人間／対象としての自然の境界が曖昧になっているこの次元において、「黒い点－白い砂浜のシステム」に綻びが生じ、そこに引かれた逃走線上でサマーズが「知覚しえぬもの」に生成変化する(高次の脱領土化)、とドゥルーズ＝ガタリにより示唆されていると言えるだろう。

VI

ロレンスのエッセイ“The Novel and the Feelings”における“feelings”は、アフェクト(情動)に相当する。というのも、ロレンスは“feelings”を、ネグリ＝ハートやドゥルーズ＝ガタリの言うアフェクト、つまり主観のうちに収まる静的な心的現象である感情(emotions)とは異なり、精神と身体の両方に等しく関連し、既存の世界を触発し変容させると同時に自らも世界に触発され変容する力、として把握しているからである。さらに、ロレンスがこのエッセイで小説の「登場人物たちの呼び声」に耳を傾けることで“feelings”に接することができることを唱えているように、ドゥルーズ＝ガタリは小説に触発する力があれば、読者は小説に保存された「アフェクト」を受け取ることができると主張している。ドゥルーズ＝ガタリの『哲学とは何か』では、この「アフェクト」やその対概念である「ペルセプト」等が論じられており、これらの概念を参照しつつ『カンガルー』のいくつかの場面を読解すると、『カンガルー』がドゥルーズ＝ガタリが述べるような芸術作品であることと同時に、『哲学とは何か』がこうした芸術作品の読解を通じて「アフェクト」や「ペルセプト」等の概念を練り上げていることがわかる。

註

* 本稿は、2010年6月26日、早稲田大学で行なわれた日本ロレンス協会第41回大会シンポジウム「ロレンスと情動・感情・運動」における発表の一部を加筆修正したものである。また、拙論「小説の情動論的読解に向けて——D・H・ロレンス「小説と感情」とドゥルーズ＝ガタリ『哲学とは何か』『言語文化学研究(英米言語文化編)』第7号(大阪府立大学、2012年3月)と重複する部分がある。

1) 日本における情動論的ロレンス研究の一つの到達点かつ新たな出発点として武藤浩史『「チャタ

レー夫人の恋人」と身体知——精読から生の動きの学びへ』がある。また、批評理論における情動論的転回がモダニズム文学をはじめとする近現代英米文学研究へ与えた影響を踏まえた最近の研究として遠藤不比人『情動とモダニティ——英米文学／精神分析／批評理論』を参照。遠藤は国内外の情動理論を概観したうえで、二つの章でロレンスを論じている。なお、この著作における次の定義を本論は踏まえている。「ここでいう『情動 (affect)』とは、一九世紀的な『個人』が抱く『感情 (emotion)』を逸脱する『もの』、あるいは個人的な主観性ではなく『間主観的』な集団性を希求する政治的欲望である (中略)。つまり、情動とは、その定義上、反心理学、反(近代)文学的な心的強度と見なすことができる」(7)。文学史的観点からの詳しい「情動 (affect)」と「感情 (emotion)」の比較対照については、遠藤も重要文献として論じている Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, pp. 1-44を参照。情動論的転回の動きと並行し感覚論も活発になり、視覚論ないし視覚文化論が目覚ましい進展を見せてきている。ある意味この流れに棹さしながらも、その視覚中心主義に抗する形で生じてきた「触覚論的転回」とでも呼ぶべき文脈の中に位置づけられる研究として鈴木俊次「D.H. ロレンスにおける「触覚」——「見えない世界」への探求」や高村峰生『触れることのモダニティ——ロレンス、ステイーグリッツ、ベンヤミン、メルロ＝ポンティ』がある。

- 2) 丹生谷に倣い、「ペルセプト」を「知覚対象」とすると、この言葉が指し示す事態が多少なりともわかりやすくなるかもしれない。「ペルセプション」とは主体によりなされる行為であるのに対し、「ペルセプト」はその主体の行為の対象であると一応言えるからだ。
- 3) ドゥルーズ＝ガタリによるメルヴィルないし『白鯨』の把握は、ロレンスの次のような洞察に多くを負っているように思われる。“In his ‘human’ self, Melville is almost dead. That is, he hardly reacts to human contacts any more: or only ideally: or just for a moment. His human-emotional self is almost played out. He is abstract, self-analytical and abstracted. And he is more spell-bound by the strange slidings and collidings of Matter than by the things men do. . . . It is the material elements he really has to do with. His drama is with them. He was a futurist long before futurism found paint. The sheer naked slidings of the elements. And the human soul experiencing it all. . . . in Melville his bodily knowledge moves naked, a living quick among the stark elements. In sheer physical, vibrational sensitiveness, like a marvellous wireless-station, he registers the effects of the outer world. And he records also, almost beyond pain or pleasure, the extreme transitions of the isolated, far-driven soul, the soul which is now alone, without any real human contact” (*Studies in Classic American Literature*, 134-35). ロレンスはこのように、人間的な感情から解き放たれたメルヴィルの関心が、非人間的な自然や物質に向き、それとの対峙において外部世界の動きや人間界から離脱した個人の非人間的変容を記録する、と述べている。
- 4) ドゥルーズ＝ガタリは「オピニオン」を、ロレンスの“‘Chaos in Poetry’: Introduction to *Chariot of the Sun*, by Harry Crosby”を参照しながら、次のように説明している。「ロレンスは、激しいまでに詩的な或るテキストにおいて、詩が何をなすのかを記述している。すなわち、ひとびとは自分たちを守ってくれる傘を絶えずつくっており、その裏側に、天空を描き、自分たちの慣例やらオピニオンやらを書きこんでいるのだが、詩人、芸術家は、傘に裂け目をつけ、天空を引き裂きさえし、こうして風のような自由なカオスを少しばかり通し、その裂け目を通じて現れる視——ワーズワースのサクラソウあるいはセザンヌのリング、マクベスもしくはエイハブのシルエット——を、突然の光のなかでフレーミングするのである。その後を群れをなして追うのは模倣者たちであり、彼らは、その視におぼろげに似た作品でもってその傘を繕う。またその後を群れを

なして追うのは注釈者たちであり、かれらは、いくつかのオピニオンでもってその裂け目をふさいでしまう——それがコミュニケーションというものだ。しかし、別の裂け目をつくるためには、つねにまた別の芸術家が必要になるだろう。別の芸術家たちが、おそらくますます大きくなるであろう必要な破壊を遂行し、こうして自分たちの先達に、もはやひとが見ることができないでいたコミュニケート不可能な新しさを回復してやるのだ。言い換えるなら、芸術家が戦うのはカオスに対してであるというよりも（というのは芸術家は或る種の仕方でカオスをこいねがっているから）、むしろオピニオンのもつ「紋切り型の表現」に対してであるということだ（『哲学とは何か』289）。

- 5) ジェイムズ・ジョイスに由来するフェリックス・ガタリ概念である「カオスモーズ」(chaosmose) は、丹生谷によれば、「時折誤解されるように『カオス』と『コスモス』の合成語ではなく、『カオス』と『オスモーズ〔相互浸透〕osmose』の合成語」であり、「『カオス』は『コスモス』〔秩序〕の反対物ではなく、二つの『コスモス』の間、その相互浸透の場所に現れる」(109)。丹生谷は、「カオスモーズ」と「マテリアル」を同一視する一方、「マテリアル」と「知覚対象」と「生 La Vie」は、「ドゥルーズにおいて同じものを指す」(123)と捉えている。つまり、丹生谷に倣えば、カオスモーズ＝マテリアル＝知覚対象＝生は、「『人間』的（主観的）秩序と『自然』的（客観的）秩序とが相互浸透し、互いに一種の脱力において弛緩する場所に露呈する『非-秩序』状態の呼称」(109)と言えらるだろう。
- 6) 本論と共通する問題関心から、ロレンスの *Kangaroo* (1923) や *The Boy in the Bush* (1924) を論じる David Game, *D.H. Lawrence's Australia: Anxiety at the Edge of Empire*, pp. 153-93を参照。ゲームはこの著作で、これまであまり重視されてこなかったオーストラリア先住民に関する『カンガルー』の表象を詳しく分析し、ロレンスが小説で初めて“the spirit of place”を描いたのは『カンガルー』である事実や、この「土地の霊」の表象と「アボリジニ」の存在の結びつきの重要性を指摘しつつ、次のように述べている。“Aborigines embody the underlying spirit of the Australia in which Lawrence’s protagonists pursue their respective regenerative quests, and the Aboriginal presence forms an important part of Lawrence’s critique of the British colonial project in Australia. However, the white, male, English protagonists in the two novels remain resolute in their determination to retain their white Englishness. For the protagonists, as for Lawrence, there can be no return to earlier modes of existence. However, while Lawrence does not comment on the rights or experiences of contemporary Australian Aborigines in any political or social sense, his acknowledgement that there is a vital Aboriginal dimension to modern Australia is distinctively positive, in an era that was characterised by negative assumptions about the value of Aboriginal culture and its ability to survive” (193). このようにゲームは、ロレンスの小説の主人公が白人としてのアイデンティティに固執する反面、小説におけるアボリジニの存在がイギリス植民地主義批判の重要な契機であること、ならびに、当時の社会状況に照らした場合、先住民の存在はオーストラリアにとって不可欠であるというロレンスの認識が貴重であることを主張している。
- 7) ドゥルーズ＝ガタリによれば、意味ないしシニフィアンを可能にする「ホワイト・ウォール」と主体を可能にする「ブラック・ホール」は、ともに「顔貌性」により構成される。つまり、「ホワイト・ウォール-ブラック・ホールのシステム」とは、意味と主体化のシステムであり、その成立には「顔」が不可欠である。顔と風景や言語の関係については次のように記されている。「精神分裂病者が自分の顔についても他人の顔についても等しく、顔の感覚をなくすと同時に、風景の感覚、言語と支配的な意味作用の感覚を失うのは偶然だろうか。つまり、顔とは一つの強

力な組織作用なのだ。顔とは、その四角や丸の中に、特徴の集合全体、顔貌性のさまざまな特徴をとらえ、それを包摂し、意味性と主体化に奉仕させるものだといえる」（『千のプラトー』213-14）。この記述の後、ロレンスによるメルヴィル論が紹介され、上で引用した『カンガルー』の岸辺の場面への言及が続く。ドゥルーズ＝ガタリ自身は『カンガルー』のこの場面を引用する直前、次のように記している。「われわれは後退できない。神経衰弱者だけが、またはロレンスの言うように、『変節漢』、ペてん師だけが退行しようとする。シニフィアンのホワイト・ウォール、主体性のブラック・ホール、顔の機械は、袋小路であり、われわれの服従や束縛のための基準だからである。しかしわれわれが生まれたのはその中であり、われわれが闘わなければならないのは、それをめぐってのことなのだ。つまりそれは必要な契機であるというわけではなく、道具であり、そのために新しい用法を発明しなくてはならないのだ。シニフィアンの壁を通じてのみ、意味的でない数々の線が引かれ、これらの線が、あらゆる思い出、あらゆる連関、あらゆる可能な意味作用、与えうるすべての解釈を無効にするだろう。意識と主体的な情念のブラック・ホールの中でのみ、捕獲され、加熱し、変形された粒子たちが発見され、これらの粒子は、生き生きとした、主体的ではない愛、おのおのが他者の未知の空間に、侵入するのでもなく征服するのでもなく自己を連結する愛、数々の線を折れ線のように合成する愛のために解き放たれなければならないだろう。顔の真っ只中、そのブラック・ホールの底とホワイト・ウォールの上でのみ、顔貌性の特徴を鳥を放すように解放することができるだろう。こうして、原始的な頭部に回帰するのではなく、これらの特徴が、風景から解放された風景性の特徴や、それぞれのコードから解放された絵画性や音楽性の特徴に自己を連結するような組み合わせを発明しなくてはならない。単に絵を描く欲望だけでなく、あらゆる欲望の欲び、そんな欲びをもって、画家たちはキリストの顔さえも、ありとあらゆる意味や方向に利用してきたではないか。そして宮廷愛小説の騎士についていえば、その緊張症は、ブラック・ホールの底に落ちているせい、それとも新たな旅へと彼を連れ出してくれるさまざまな粒子に彼がすでに乗りかかっているからか、どちらだろうか。ランスロにも比べられたロレンスは書いている。『海の近くで、精神も記憶もなくして一人いる。（後略）』（『千のプラトー』215）。

引用文献

- Game, David. *D. H. Lawrence's Australia: Anxiety at the Edge of Empire*. Farnham: Ashgate, 2015.
- Hardt, Michael. Foreword: What Affects Are Good For. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Ed. Patricia Ticineto Clough, with Jean Halley. Durham: Duke UP, 2007.
- Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.
- Lawrence, D. H. *Aaron's Rod*. 1922. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- . "Chaos in Poetry": Introduction to *Chariot of the Sun*, by Harry Crosby." *Introductions and Reviews*. Ed. N. H. Reeve and John Worthen. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- . "Foreword to *Sons and Lovers*." *Sons and Lovers*. By D. H. Lawrence. Ed. Helen Baron and Carl Baron. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 465-73.
- . *Kangaroo*. 1923. Ed. Bruce Steele. Cambridge: Cambridge UP, 1994. (『カンガルー』丹羽良治訳、彩流社、1990.)
- . *The Letters of D. H. Lawrence: Volume II: June 1913—October 1916*. Ed. George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- . "The Novel and the Feelings." *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Ed. Bruce Steele.

- Cambridge: Cambridge UP, 1985. (「小説と感情」西村岩雄訳『不死鳥(下)』所収, 山口書店, 1986.)
- . *Studies in Classic American Literature*. Ed. Ezra Greenspan, Lindeth Vasey and John Worthen. Cambridge: Cambridge UP, 2014.
- 遠藤不比人『情動とモダニティ——英米文学／精神分析／批評理論』彩流社, 2017.
- サロート, N.『不信の時代』(1956)白井浩司訳, 紀伊國屋書店, 1958. [Sarraute, Nathalie. *The Age of Suspicion: Essays on the Novel*. 1956. Ttrans. Maria Jolas. New York: George Braziller, 1963.]
- 鈴木雅大「訳者付記」ファニー&ジル・ドゥルーズ『情動の思考——ロレンス「アポカリプス」を読む』朝日出版社, 1986, 141-46.
- 鈴木俊次「D. H. ロレンスにおける「触覚」——「見えない世界」への探求」『愛知学院大学文学部紀要』第46号, 2016, 7-16.
- 高村峰生『触れることのモダニティ——ロレンス、スティーグリッツ、ベンヤミン、メルロ＝ポンティ』以文社, 2017.
- ダマシオ, アントニオ・R『感じる脳——情動と感情の脳科学 よみがえるスピノザ』田中三彦訳, ダイヤモンド社, 2005. [Damasio, Antonio. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. 2003. London: Vintage, 2004.]
- ドゥルーズ, ジル, フェリックス・ガタリ『千のプラトー——資本主義と分裂症』(1980)宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳, 河出書房新社, 1994. [Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de Minuit, 1980.]
- .『哲学とは何か』(1991)財津理訳, 河出書房新社, 1997. [*Qu'est-ce que la philosophie?* Éditions de Minuit, 1991.]
- 丹生谷貴志『死体は窓から投げ捨てよ』河出書房新社, 1996.
- ネグリ, アントニオ, マイケル・ハート『マルチチュード——〈帝国〉時代の戦争と民主主義(上)』(2004)幾島幸子訳, 水嶋一憲・市田良彦監修, 日本放送出版協会, 2005. [Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin Books, 2005.]
- 武藤浩史『「チャタレー夫人の恋人」と身体知——精読から生の動きの学びへ』筑摩書房, 2010.

Towards the Affective Reading of D. H. Lawrence:
Kangaroo and *What Is Philosophy?*

Hidenaga Arai

Abstract

“Feelings” in D. H. Lawrence’s essay “The Novel and the Feelings” are equivalent to what Gilles Deleuze and Félix Guattari or Michael Hardt and Antonio Negri call affects. Affects for them and feelings for Lawrence are different from emotions: while emotions are contained in subjectivity, feelings or affects, which are the power to affect the world and the power to be affected by it, involve both mind and body. Just as Lawrence in his essay “The Novel and the Feelings” urges us to listen to “the low, calling cries of the characters,” because real novels can educate us about feelings, Deleuze and Guattari maintain in *What Is Philosophy?* that we should experience works of art because artists including novelists create affects in their work, and “give them to us and make us become with them.” Referring to affects and percepts, which are related to the concept of affects, this article examines some of the scenes of Lawrence’s *Kangaroo* in order to reveal that the novel is a work of art in Deleuze and Guattari’s sense, whereas *What Is Philosophy?* constructs concepts such as affects and percepts through contact with various works of art, including novels like *Kangaroo*.