

再魔術化するアート

<技芸>の不可知性と遍在性についての冗長なエッセイ

中島 智 (武蔵野美術大学 / 芸術人類学)

抄録

ある種のテクネーにおいて、人為的合理性の外部にある 欲望 と出遇ってしまったとき、人はその過剰のシミュラクルとしてしか生きられないリアルを覚知し、それまでは自らの主体によって関与してきたと考えていた世界がじつは限定された 学習・模倣された欲望 の反復にすぎなかったということに気づくのである。欲望 というものは、無意識と同様、社会的意識(=欲求)においては非在化されざるをえないものだ。しかしながら、それはことに技芸的世界において、往昔から今日にいたるまで“survival”し続けてきた実在なのである。そしてさらに 欲望 の次元は、メビウスの環のごとく捻転し続けている情報化社会において、その模倣的反復そのもののシミュラクル化とともに、日常に滲出しはじめている。

本稿では、「再魔術化」という近代末期のシーニュを、こうした 欲望 のさまざまな示現化(精神化)プロセスを素描していくための端緒として位置づけることにした。

-目次-

- 序 一輪の野花を見立てるということ
- 1章 近代 に仕組まれた非合理性
- 2章 再・魔術的芸術の視座
- 3章 society・外部・動物化
- 4章 情報化社会における 欲望
- 5章 シミュラクルの次元
- 結び Inner -formation の風景

序 一輪の野花を見立てるといふこと

前稿「見いだされた 非時間性」では、アビ・ヴァールブルグを通して図像解釈学の起点に人類学知性が介在していることを示した。そして彼の人類学的視座がとらえた、ヨーロッパにおける「蛇殺し」という運動と、それを逆説的に支えてきた「蛇信仰」という無意識的な心性とは、本稿における「脱魔術化」と「魔術的思考」とにそれぞれ比定しうるものなのである。そしてこの、「魔術的思考」としての神話＝呪術的思考（論理）は、近代の脱魔術化という動向にあっても、残存＝持続しつづけてきたものなのである。その顕著な例として、私は「芸術的思考」を挙げてきた。例えば、社会的意識というものは社会システムそのものを即物化現実化してしまう働きをもつが、そこでは無意識や自然が抽象化-外部化されてしまう。ゆえに一個の人間にとって社会とは、つねに自らよりも小さな城となり、そこからはみ出した収まりの悪さは解消されえない。そこで社会的意識は非現実とされるものに対して（理解はできないにしても）寛容にならざるをえない。じつは「芸術的思考」にたいする近代社会における誤解と賛美はこの点に起因しているのである。

でははじめに、芸術と人類学の関係について簡単に説明しておこう。芸術および人類学はともに作者や文化の無意識を読み取っていく作業を伴う点で相似性をもつものであるが、個人をモデルに敢えて簡潔に述べるとすれば、芸術とはある個人がその興味（資質）と探究（訓練）によって得られる技術であるが、これに対して人類学ではある質をもつ文化においてあらゆる個人がその認知過程（衝動、官能性、表象など）において具現する能力をおもな研究対象とする。もちろん、この能力が特化されたものが技術であり、能力の基底にも技術の極みにも共に曰く云い難い神秘が私たちの理解を阻んでいるものだ。となれば芸術人類学とはそうした技術 - 能力の両端にある深淵を覗き込まざるをえない性質のものであるとも言えるであろう。

人類普遍の能力の一例として挙げることができるのが「見立て」である。「見立て」という能力は、落語家が変幻自在に用いる扇子から作庭、詩歌や地唄におけるメタファーまで、身近な素材や自然現象を何かに転用したり、あるいはそこにあるものを通してそこにはないものを示現させる能力として、日常生活から技芸世界にまで広く認められるものである。人類学ではこれを「プリコラージュ」と呼ぶことがあるが、こうした能力は民間信仰や即興劇はもちろん、日用品から家屋、景観やその動植物の生態までを象徴的に見立てていく神話化作用とも密接なものである。面白いのは、この「見立て」という能力を鍵にすると、私たちが慣習的に用いている「表現者／鑑賞者」という区分が無効となってしまうことである。

この「見立て」については先の「見いだされた 非時間性」の最終部において軽く示唆することしかできなかったが、これは G.ベイトソンの述べる「草の三段論法」（＝メタフ

ァーの三段論法)、すなわち「草は死ぬ 人は死ぬ 人は草である」という古典論理学からすればたんなる詭弁と看做されてしまいがちな三段論法とも深い関係がある。詳しくは後述するが、彼によれば「ひかえめに見つっても 100 万年前まで」この論法が生物界の組織化から精神過程までを支えてきたのであり、また現代においても「詩、芸術、ユーモア、宗教が、分裂症と同じく草の三段論法びいきであること」を指摘している。

ともあれ、この「見立て」および「メタァーの三段論法」というものは、かねてより私とその類同性を指摘してきた神話的思考と芸術的思考においても共通に認められるものなのである。すなわち、先の時間論で詳述したような、神話的思考における「神話的時間が地上のあらゆるものから徴候(シーニュ)として現われ、つねに目前に示顕しつづけること」と、芸術的思考における「見える世界を通して見えないものを観想し、隠れたものを露わにするアレテイアとしての見立て」とは、実は同じ能力(働き)に対する二種類の説明(文脈)に他ならないのである。それはまた視点ごとに、プリコラージュ、純粹贈与、創造原理、などと言い換えられるものなのだが、要するにマテリアライゼーション(具現)という働きのことなのである。

ここで少し、本稿の表題「再魔術化するアート」について触れておくことにする。ルネ・デカルトが 1637 年に出版した『方法序説』に以下のような記述がある。

「我々を困む他のすべての物体の本性とふるまいとが知れるようになれば、それらをしかるべき目的のために利用することができるようになる。そのとき我々は自然の支配者にして所有者になることができるのである。」

脱魔術化を推進させた近代合理主義の根本にある考え方が、この 支配としての知、もしくは 所有としての知 であった。すなわち、管理としての知である。「再魔術化」という概念も、実はこの 近代知 という枠組みにおいて命名され、ヴィジョン化されてきたものにすぎない。正確には、「近代合理主義が徹底されればされるほど、魔術的としかしいようなものがないものが露になってくる」(岡田 聡)【註】という表現の方が妥当なのである。加えて言うならば、この 近代知 においては、相対的にその管理(理解)から逃れるものが露になる効果によって魔術的なものが再表象されうるけれども、実際それはヴァールブルクが看破しているように古代から現代に至るまで生き続けているものなのである。

そして、もし「アート」というジャンルが可能だとするならば、そこでは端的に、魔術的なものの示現性が高いという性質がポイントとなりうるだろう。それはレヴィ=ストロースが『野生の思考』でアートと呪術(具体の科学)の類同性について述べているように、その出自から機能してきた性質なのだ。

ところが、この性質は脱魔術化プロセスの側から見ると、秘教的もしくは自閉的と形容されがちなものとなり、社会的善に従って開拓されるべき対象と看做されがちとなる。す

なわち、芸術活動は公共空間において「日常言語によって翻訳すること」(ハーバマス)が社会的なのだという考え方である。そもそもアートに無意識的なものの端的な示現性が高いのは、その性質によって人類に要請されてきた技術だからであり、その専門性や自律性をもって「秘教的、自閉的」と命名してしまう知のあり方のほうこそが問題とされなければならないのである。

こうした特定の記号体系による管理システムは、さらに人格の問題にまで波及しているものだ。それは、あるべき自己(演じられた自己)とそれを管理(選択)する自己との自己分裂(R.D.レイン)であり、これら二つの自己の境界が溶解する「生の強度」(共時性)としての自己に誘う芸術活動は、その自己分裂を正常値とする社会規範から見た場合には狂気と並んで安易に俗化または美化されやすい。すなわち、シャーマンが預言を発し、芸術家が作品を具現化する際の心理的手続きにおいて、必然的に、耐え難い狂気との境界画定が行われているという事実がそこでは見逃され、その画定プロセスにおいて芸術作品に内在化されている社会性にも気付かれないうまくなってしまっているわけなのである。

「脱魔術化/再魔術化」という知の枠組では魔術的なものを正確に捉えることはできないということについて述べた。しかし、本稿では便宜的にこれらの枠組を用いることにしよう。なぜならここでの目的は魔術的なものそれ自体について述べるのではなく(それはそもそも不可能なことだ)魔術的なものが再表象(徴候化)される契機とその可能性について構造的に示すことにあるからだ。

前稿の「時間論」では、この「脱魔術化/再魔術化」の関係を「蛇殺し/蛇信仰」の並存性(相補性)として示した。これに対して「魔術的なもの」というのは、こうした近代的な知の枠組から見れば「抑圧/被抑圧」関係というよりもさらにパラレルな次元にあって非在化されたもの、あるいは意味をなさない蒙昧なものとして表象される。それが例えば、「歴史的時間/反歴史的時間」の外部に生きてきた蓄積-循環するポリフォニー的な時間としての神話的時間や共時的時間、あるいは芸術的時間として部分的に化生するところの「非時間性」なのである。つまり、それはパラレルな時間であって歴史的時間を補完するような関係にはないのである。

後で触れるが、G.ベイトソンの言う「学習」(社会化=パラダイム形成プロセス)と「学習」(自己変容=創造プロセス)との関係もこれと相似的なものだ。つまり、「学習」のコンテキストによって「学習」を理解しようと試みるとき、「学習」は魔術的なものとして非在化されてしまうのである。なぜなら、それらは相互に自律した、異質なロジックでできているからなのである。

私はこのロジックの異質性によって近代においてもなお美術がその管理と去勢を免れてきたことを述べてきた。もちろん「学習」レベルにおいて制作された作品はこれに当たらない。しかし前稿の繰り返しになるが、レヴィ=ストロースがいみじくも指摘しているように、呪術=芸術においてはその贈与されるものの過剰性ゆえに、それを「指し示

すことしかできない」造形物は必ず 稚拙 で粗野なものとしてしか顕現しえない。すなわち、「学習 」レベルで得られた情報の 過剰さ を芸術作品が「指し示す」構造そのものが見えなければ、それはたんに稚拙で凡庸な（もしくは天才的な）作品として自動的に判断されてしまうことになる。そしてこうした判断の自動性こそが「脱魔術化／再魔術化」というモダニズム的な枠組を支えているシステムティックな認知構造がもつ因習性なのである。

「魔術的なもの」というのはその枠組の 外部 にある。それは「非在」が「存在／不在」関係の、そして「非時間性」が「進歩／反動」関係の、 外部 にあることと同じである。要するに、それらの相補（相反）関係そのものが、一つのコンテキスト（合理性）にすぎないものなのである。とはいえ 近代 において、稚拙、紛い物、ナンセンス、迷信、余白など、どのように表象されようとも「魔術的なもの」というのは、やはりそこからは捕捉も否定もしがたくパラレルに残存しているものなのである。そこでまずはモダニズムのなかからそれらを「理解」していく試みについていくつか述べてみよう。

【註】岡田 聡氏からの私信より。 2006年、岡田氏と有坂ゆかり氏をパネラーに迎え「再魔術時代のアート」というトークショーを開催した。（於；武蔵野美術大学）

1章 近代 に仕組まれた非合理性

「論文は、論理的、合理的に説明を重ねていく形式ですが、この形式を用いると、論理的な方法や合理的な方法ではとらえられないものが、切り捨てられてしまうのです。ところが「深い」ものは、むしろ非論理、非合理的なものの中にあるのですから、とすると論文という形式では、この「深い」ものを表現できないことになってしまいます。」(内山 節『「創造的である」ということ(下)』)

脱魔術化も再魔術化もともに合理主義という枠組のなかで表象されたものであることを前章で述べた。本章では脱魔術化を合理化、再魔術化を非合理的なものへの再評価と言い換えて、その関係について述べておきたい。

T.W.アドルノは1968年の最終講義の中で「社会はますます合理化してゆくと同時にますます非合理の特徴を露わにしている」と述べた。すなわち、「目に見える現象として社会の結合力が強まるにつれ、これと関連してある深い層において、社会が脱統合化へ向かうさまざまな傾向が存在するのではないか」というのである。そしてこうした非合理的ものの存在のみならず、その役割、その必要性について示すために、彼はE.メーヨーの研究を例示するのである。

それは、一つの生産集団において、一般的には合理的な組織化と一致団結こそが生産力を高めると考えられがちだけれども、実際はインフォーマルな対立要素としての非合理的な小集団の維持こそが全体の生産性を高めているという事実を明らかにしたものである。そこからアドルノは「社会の合理的な組織のなかには、合理的な理由から、非合理的なもろもろの領域、すなわち集団間のまさしくそのような非合理的な関係が組み込まれている」という現状とその必要性について指摘するのである。

この、単一の目的を共有することで成り立つ生産集団においてさえ非合理的な領域が合理的に組み込まれているということ、いわんや社会集団をや、というアドルノの発想には説得力がある。とはいえ、このこともまた非合理的なものの社会的合理性を探るだけでは片手落ちにならざるをえないものだし、彼も述べているように、見かけの合理性の「深い層」に働いている力を看取しなければ決して把握されえないことなのである。こうしてアドルノは、いわゆる非合理的な制度を「合理的な社会における残り物、たんなる『古代的特質』、痕跡、残滓であって、生産力の発展や人間そのものの発展によって元来すでに時代遅れとなったもの」と看做す従来の社会学観に異議を唱えるのである。

「彼らは、よく引き合いに出される市民社会の合理性、つまり、科学の時代とか、科学的な社会とか、あるいは産業社会と理解されているものの一切が 産業社会という概念は元来、実証的つまり科学的段階という、古いコントの概念の延長にほかなりませんが

本当のところは相変わらず非合理的なままである、ということを見落していたのです。】【註1】

この点には注意が必要である。マックス・ウェーバーが指摘した近代社会における脱魔術化とは、「たんに一つの目的-手段関係の合理性」、つまり限定的合理性において現れる表皮にすぎないものである。アドルノはここでさらに、社会というものは確かにその目的に限定された手段においては合理的だけれども、その合理性は人々の幸福という目的そのものの目的とは一切の関わりをもたないという指摘を加え、「これこそ、非合理性が維持されるばかりでなく、ある仕方では非合理性が拡大再生産されている理由」にほかならないと述べている。

だが、こうした限定合理的なる手段と、そこから関与されえない生きられる目的との関係は、私が「時間論」で述べた、抽象化された数量的時間（エピステーメー）と共時的な質的時間（テクネー）との対比を通してすでに見てきたものである。そもそも、近代的合理性も記号的クロノロジーもともに「都市」という生活条件が生みだしたローカルな表象形態であり、そしてその「都市」型の原理を普遍化させていこうとする運動がモダニズムと呼ばれているものなのである。

ではここで、この限定合理性としての近代合理主義にかんする特質を制度の側面と精神過程の側面から見ておくことにしたい。

鶴見和子は、近代化論は単系発展説であるとして、多系発展説としての内発的発展論を構想した。そして、その多系発展説の生態モデルとして南方熊楠の「南方曼陀羅」を挙げ、独自に解釈してみせている。すなわち、「異質な発展の経路と構造をもった社会および地域の住民が、一方を他方が凌駕したり支配したりすることなく、相互に共生しあう新しい組織論」としての曼陀羅モデルである。とはいえ、こうした共生型の組織は、実は「新しい」ものではなく、国家を生み出さない部族社会においても、支配・管理が不可能な厳しい自然と対峙する山岳地域の生活においても、持続されているものである。

つまり、鶴見の言う「新しい組織論」とは、先述の「再魔術化」という概念や単系発展的な近代型組織論にとって再発見されるべき新しさなのであり、それは彼女自身がこの曼陀羅の思想や民俗学的世界といった多元文化的な実在に回帰していくプロセスとも重なるものなのである。そもそも鶴見はアメリカで近代化論を専攻していた。そのフラットで単系的な枠組みによって逆説的に相対化されて見えてきたものが、多中心的、複合的、可变的に配置された組織論モデルであり、ダイナミックな「創造的流転」としての曼陀羅だったのである。

「南方曼陀羅の中心は萃点である。萃点はすべての異質なものであいの場であり、到達点ではなく通過点である。その萃点の構造は、固定されたものではない。つねに流動しているものであり、同時に萃点は移動する。】【註2】

南方熊楠は「曼陀羅」とのちに通称されることになる説明図に付して、心不思議・物不思議・事不思議・理不思議といった精神過程について説いたが、この内の事不思議が、彼の民俗学に相当するものとなる。あるいは視点を変えれば、芸術がそれに相当する人々もいるであろう。それはモノ=情報 という構造をもった働きなのである。この点については章を改めて、情報化社会との関わりの中で詳しく述べることにして、ここでは近代的空間との関わりについて少し触れておきたい。近代的空間においては、その単系的な枠組みによって、世界は均質で見晴らしの良いフラットな世界として表象されやすい。それは言い換えれば 見えないもの が見えないということなのである。モノ は存在としてクリアであっても、そこに潜在している非在なるものが不在化されてしまう世界なのだ。

私が先ほど、近代とは都市型の原理なのだと言ったのは、その条件として、多様な欲望形成が単一化・抽象化された基準によって塑形されざるを得ない都市空間という場において、近代合理主義（脱魔術化）が推し進められてきたという点を見落してはならないからである。つまり、「再魔術化」とは「脱-都市型」とも言い換えられるものなのであり、都市型の共約基準という慣習から超脱する、多様な欲望形成の問題にコミットしていく指向のことなのである。

話を戻そう。モノ=情報 においては 見えないもの が見えないまま忘却されてしまうのではなく、顕在態を通して潜在態が 見出しされる のである。鶴見は、インドから日本に至るまで、そこに曼陀羅の種類が膨大かつ多種多様に存在している点に注目しながら、次のように述べている。

「どうしてこんなにたくさんの曼陀羅があるのかといいますと、それは見えないものを見えるようにする、つまり、目に見えるものを通して目に見えないものを推し測るものだからなんです。」

これは魔術的な働きである。と同時に、すでにお気づきのように、ここにも先述した「見立て」の能力と技術が認められる。それが様々な文脈によって、プリコラージュや純粹贈与、アレーティアやテクネーなどに化生するものであることはすでに述べたが、ここでは多種多様な曼陀羅として現れているわけである。

私がアート研究において「無意識」を読み取らなければならないことを強調する所以も、創作活動のなかにこうした精神過程が必ず働いているからであり、また鑑賞行為においても必ず働いているものだからなのである。となれば、この 内外の無意識 が共鳴したり転移したりすることはあっても、それらを含めて理解（所有）することなど不可能であることは理解されるであろう。では次に、そこで立ち現れる魔術的なもの、非合理的なものが、人類の精神過程においていかなる要請（有効性）をもつものであるのかという視角において、一つのヒントを与える例を見ておこう。

G.ベイトソンは、人間が生物的条件のもとにおいて可能な精神過程を、「原学習」(Learning) から「学習」(Learning) に区別して解説した。【註3】

「原学習」とは、あるコンテキストの内部に埋没しながら目の問題に対処していくことを学習していく過程であり、次いで「学習」とは、自らの置かれているコンテキストを推測・把握しながらそれに同調して活動をおこすようになるための学習過程である。これらの過程においては、人は半ば自動的に自己証明の閉じたループを拡張していく。

このループは余りにも強力なので容易にその束縛から逃れることは難しいのだが、この「学習」の論理階型からの唯一の出口としてベイトソンが挙げているのが「学習」である。そこでは、これまで自らを支えてきたコンテキスト、パラダイムそれ自体の本質が、突如として理解される。それは自己変容を伴った深いレベルでの変化であり、代表的には宗教的体験や精神疾患の治癒過程において確認されるものである。そしてこの過程はきわめて創造的な成果を生み出すこともある反面で、きわめて危険な結果を生み出すものでもあるという。

これらの精神過程について M.バーマンが簡略にまとめたものを以下に引用しておこう。

学習 (Learning) 個々の具体的問題を解決すること。

学習 (Learning) 学習の速度の漸進的变化。学習における問題のコンテキストの性質を理解すること。ゲームのルールを理解すること。パラダイム形成と言っても同じである。

学習 (Learning) ある人物が、自分の持っているパラダイムすなわち学習が、実は恣意的なものにすぎないことを突如悟る体験。その結果その人物は、人格の根本的変容を体験する。たいていの場合これは宗教的回心として経験され、悟り、神の顕現 (God-realization)、大洋的感情 (oceanic feeling) など、さまざまな名で呼ばれている。【註4】

本稿の文脈に置き換えた場合、「学習」とは、限定的合理性を生み出す或コンテキスト内での目的手段関係およびその行動とも言い換えることが出来るものである。これはデカルト以降、近代の生産主義社会に到るまで、社会的な行動原理として推奨されてきたイデオロギーでもある。

とはいえ、ここで注意しておかなければならないことは、美術において「モダンアート」と呼ばれる言説とは、それ自体が語義矛盾、もしくは混同に他ならないということである。いみじくも熊倉敬聡が述べているように、芸術作品と芸術批評とは切り放して考えなければならない。すなわち「資本主義の論理に従っているのが実は歴史的事実としての近代の芸術ではなく、逆に近代芸術を規定する彼自身の批評的ディスクールであるという点だ。資本主義に媒介されているのは、芸術の実践そのものではなく、それを『モダニズム』として意味付ける言説の方なのだ」。これはモダニズム批評の言説を分析した論文の一部であ

るが、芸術の実践とそれに対する言説とを彼が明解に切り分けて語りうるスタンスには、自らを実験台とし、その自己変容をもって芸術に切り込む精神過程が決定的に作用しているのである。

「学習」とは、精神の根底的な再編である。すなわち、「身にしみついた」前提を引き出して問い直し、変革を迫るのが学習」なのである。ベイトソンによれば、この「学習」のもっとも先鋭的なかたち、純粋な現れこそが創造性なのである。となれば、知識とその規則（ルール）を身につける社会化過程としての「学習」と、それらの知識が一つの規則（ゲーム）でしかなかったことを相対化させる「学習」との関係には、学習レベル（エピステーメー）と創造レベル（テクネー）との対比枠が含まれているということが可能であろう。

さらに、この両者の違いを述べるとすれば、学習レベルにおいては 不合理な圧力 は単なるダブルバインドしか生じさせないものであるが、創造レベルにおいては 不合理な契機こそが創造性を生み出すのだ。その契機（圧力）は、例えば禅の「公案」という技法においても、異文化体験においても認められるものであるが、これが創造性への契機、脱ダブルバインドのためのダブルバインドとして作用するためには、一種のジャンプが不可欠となる。それはベイトソンが「学習は、遭遇する諸状況がそこから湧き出てくる、メタ状況を問題にする」と述べているように、複数の互いに異質なコンテクストを、メタコンテクストにおいて目撃し、操作することによって得られる「矛盾の超克」なのである。そしてベイトソンは、その「超克」という論理階型間のジャンプに成功した一頭のイルカの例を挙げている。

「一つの論理階型からその次の一段高い論理階型へのステップは、個々の出来事に関する情報から出来事のクラスに関する情報へ、あるいは個々のクラスを考えることからクラスのクラスを考えることへのステップである。」【註5】

もちろん、この論理階型間の横超は、すでに述べたように、世界を対象化していくエピステーメー型の理解によってではなく、世界に参与・没入していくテクネー型の自己化（自己変容）においてなされるものである。例えば、狩人が山野に没入しながら、一種の画定プロセスとして獲物を授かるように、芸術家もまた実世界に参与しながら、その内的な画定プロセスにおいて社会化された作品を具現化しているのである。

こうした事実がわからなければ、「芸術と社会を結ぶ」といった名目のもとにテクネー型の知性をエピステーメー型の知性（学習）に引き戻そうとし、山野よりも中央卸市場のほうが豊穡なのだとか狩人に説いてまわるような愚を犯すことになりかねないのである。ともあれ、こうした論理階型間に横たわっている断絶とその超越については、一つの論理形式においては表現しえないものである。この点についてはベイトソンも十分に心得た上で、この言説であることをここで再確認しておきたい。

また、こうした論理階型の様相についての記述は、シャマニズムの世界から諸宗教の世界にまで広く認めることができるものだ。あるいは、このベイトソンの原学習、学習、学習、と対応させてみると興味深い一例として、中井久夫の積分的認知、比例的認知、微分的認知を挙げることもできるだろう。

中井は『分裂病と人類』のなかで、この微分（回路）的認知のことを「兆候空間優位性」と呼んで、この能力が「人間にとって現在もなお有用、おそらく不可欠でさえあり、人類の生存と歴史を支えている」ものであると主張している。そして、この認知能力、すなわち「失調すれば究極的には分裂病になって現象するもの」は、「自然的あるいは人間的環境（みずからの“内面”を含めて）と相渉る戦略」として、すでに人類に内在化されているものの誘導だと述べている。

ここに私は、汎世界的に認められる神話的思考や芸術的思考、その「野生の思考」（レヴィ＝ストロース）や「徴候的知」（ギンズブルク）を重ね見るのである。実際、中井は、そうした「現前の周縁に揺曳するもの」や「渾沌・未分化なもの」に触れる臨床経験を通して、近代西欧型の対象化や二元論、その深層にある「言語の動きに精神を委ねる自己統合方法」という呪縛を看取り、近代の文化的ローカリティ（例外性）をも指摘している。こうした徴候空間を通した人類学的な視座により、彼の治療文化論は比類なき深みを湛えているのである。

あらゆる二元論、二項対立構造は必ず「ねじれ」を孕んだものであり、あらゆる対称性構造にも必ず「破れ（外部）」が示現しつづけているものである。それは人間の表象構造（マヤー）に必ず「裂け目」として存在する原因水準のしわざなのである。原因水準とは、つねに認識作用の「外部」にあるものとして、非人間的な閾値として、徴候化作用や創造性を誘導しているものだ。例えば、インド哲学においては、この動きの彼方にブラフマン（変容力、創造原理）が観想された。しかしながら、こうした言い換えを繰り返したところで、それを直接記述することなど不可能である。

私がここで確認しておきたいのは、この、限定的合理性や局所的対称性の「外部」にある、学習レベルを超えた原理、すなわち生産主義社会において「非合理」として表象されながら消費社会においてもなお持続しているもの、あるいは「近代的空間」において多系でカオスモスな徴候空間として現れながらポストモダンにおいてもなお残存（survival）しているもの、そういった「非時間性」へと超脱していく事例についてなのである。つまり、それらは「再魔術化」という言説以降、現在どのようなかたちで立ち現れているのかという問題へと私たちを誘導するものなのであるが、これについては徐々に述べていくことにしたい。

- 【註1】 アドルノ (Theodor.W.Adorno) 『社会学講義』 細見和之 他訳 作品社 (2001)
- 【註2】 鶴見和子 『南方熊楠のコスモロジー 鶴見和子曼陀羅』 藤原書店 (1998)
- 【註3】 G・ベイトソン 『精神の生態学』 佐藤良明 訳 新思索社 (2000)
- 【註4】 モリス・バーマン 『デカルトからベイトソンへ 世界の再魔術化』 柴田元幸 訳 国文社 (1989)
- 【註5】 G・ベイトソン 『精神と自然』 佐藤良明 訳 新思索社 (2001)

2章 再・魔術的芸術の視座

ではここで、再魔術化という趣向をもった一つの展覧会を例に、かつてはプリミティヴと呼ばれた民族造形がその後どのような変化（換言）を被ってきたのかという点について述べておくことにしよう。モチーフとして用いるのは2006年に森美術館で開催された「アフリカ・リミックス 多様化するアフリカの現代美術」である。

企画者の一人であるシモン・ンジャミは、「私たちは同時代性（現代性）がアフリカのものであったとしても、一つのグローバルな（全体的な）定義では十分ではないということに常に学んできた。同時代性は必ず、各個人のフィルターを通るのだ。それは、他者の認識としてあらわれる」と述べ、一つのグローバルな同時代性というフレーミングでは捉えることの不可能な現実を看取している。だからこそ、それはグローバルに並列されるべきなのだが、これまでの（人類学以外における）グローバルという表象が相変わらず近代主義的な都市型原理の普遍化というコンテクストから脱していない状況なのである。

だがンジャミもまた、ここでアフリカ都市型の、もしくは西欧美術にインスパイアされたアーティストたちを俯瞰しながら、彼らがアフリカ社会においてマイノリティにすぎないことを指摘し、その点において「同時代性（現代性）についていえば、ときにその同時代性は孤児になってしまう」ことを憂慮する。つまり、ンジャミのいう同時代性とは、西欧型の同時代性を観念的に共有しうる近代化されたアフリカ人だけに適用されているものであって、彼自身がその有効性を疑った「一つのグローバルな定義」からいまだ出るものではないのである。こうした点はこの展覧会で取り上げたアーティストたちの人選およびその作家のどの作品を選択するかといった基準にも明らかに現れている。すなわち、その選択眼のもつ脱(再)魔術性と、それによって選択された作品群が類として担わされる脱(再)魔術化である。

ではこの展覧会のどこが再魔術的なのであろうか。実はこうした同時代性パラダイムに囚われながらも、ンジャミのヴィジョンにおいては都市型の同時代性とは異なる「集合的同時代性」なるものが求められているのである。すなわち彼は、「さまざまな同時代性」の存在を認めた上で、「集合的同時代性」を従来の「選ばれた同時代性」から区別し、「私としては、長い間後者だけを気にかけていたことを告白せねばならない」と自省している。では、彼のいう「集合的同時代性」について見ておくことにしよう。

「集合的同時代性（現代性）は、アフリカのすべてのレベルの社会を横断する日常的な事象である。それは都会風でも田舎風でもなく、先祖から受け継いだ遺伝的な創作の必要性を満たすものである。その美学は主題と同様に、特別な通過儀礼を要求する。集合的同時代性はまた社会的である。それはしばしば、ある文化に深く根ざしている。もちろん、集合的同時代性は、その文化から変形をこうむることもあり、そうした変形は、純粹主義者

たちからは裏切り同様の行為であると受け止められるかもしれない。にもかかわらず集合的同時代性は、なんらかの環境を考慮に入れずに既成の規則を覆すという点においては革新的である。集合的同時代性の源泉は宗教、日常生活か伝統にある。そして私たちは、それは存在すること以外には何も求められていないとはっきりいえるだろう。アーティストたちを美術館やギャラリー探しに駆り立てている国際的な市場原理は、この創造とは関係がない。たとえ実際に、別の創造物といっしょに展示されているのを見受けることが次第に多くなってきたとしても、である。」【註1】

ここでンジャミの言う「集合的同時代性」とは、ほとんど基層性に近い概念であることが分る。本来、グローバルなものとは「都会風」の「選ばれた同時代性」のローカリティとは異なるものである。それは都会にも田舎にも均しく存在する欲動のダイナミズムなのである。そしてそれは「必ず、各個人のフィルターを通る」のだ。ここで注意しなければならないのは、「社会」という概念はその概念的成り立ちにおいてローカルなものだということである。これに対して「個人」は実体としてつねにリージョナルな基層性に触れながらダイナミックに存在しているがゆえに、そのローカリティを超脱する。こうした働きが分らないのがンジャミの言う「純粹主義者」なのである。それは現地民のことではなく、多くは「アフリカ文化」なるものを概念化（対象化）した研究者や観光客なのである。彼らは 異文化 や 伝統 の生きた変容を一種の崩壊と看做す場合がしばしばなのである。「アフリカ・リミックス」において、ンジャミたちはとりあえずこの変容に対して柔軟な態度をとっているわけだが、そこで「革新」を起こしている当事者たち、すなわち各個人の精神過程には踏み込む術をもっていない。それはンジャミが、西欧的個人主義というものが「政治的」な「選ばれた同時代性の産物」であることに気付いていながらも、やはり「集合的同時代性」における個人を、そのパラダイムから見た社会的反映もしくは伝統宗教への隷属としてしか位置付けえないという理由によるものだ。

結局のところ、それらは「他者」の不在に負っているものだ。これこそが「一つのグローバルな基準」＝「選ばれた同時代性」を普遍化していく近代という病だった。こうしてみるとンジャミがそのパラダイムの中から「失われた楽園は存在しない」と洩らさざるを得なかった唐突さに対して、一つの解釈を与えることができるであろう。前章でアドルノを引用して述べたように、「失われた楽園」という観念は「目的-手段」関係が生み出す合理性にとっては外部的であるがゆえに「存在しない」とされなければならなかったものである。「失われた楽園」は、「目的-手段」関係からは関与不可能な「目的の目的」としての《幸福》と対をなす、合理主義以前の《幸福》の残存と看做すことも可能かもしれないのである。つまり、それは「目的の目的」がいつのまにか「基本の基本」に転位するような、すなわち生命体が生きることによって持続的かつ基層的に感受しつづけてきたような無意識的な恍惚の、症状として現れたイメージなのかもしれないのである。それは前稿の、「蛇信仰」を否定することの「蛇信仰」とも相似的な構造をもつ。要するに、この

「存在しない」という表明そのものが、裏腹に神話的思考のネガティブな残存を表わしているのである。

「この惑星にはもはや、それに属しているアーティストたちを、彼ら独特で特別な状態に親しく帰らせる場所はない。と同時に、彼らの理解を超えた全体に属していることを感じさせる。その全体とは、彼らアーティストもその一部ではあるが、何から作られたのかを理解できない、そんな全体である。」

ところが、この全体、あるいは同時代性に、彼が透かし見るのは結局のところ「歴史」なのである。つまり、アフリカ人たちの「理解を超えた全体」を把握するために、彼がここで想定するのは「選ばれた同時代性」、都市型の不可逆なる時間(空間)なのだ。こうしていつまでも平行線は続く。この埋められない構造は、ちょうどフィールドワークを回避もしくは失敗した人類学者たちが「もはやロマンチックな異文化体験も秘儀参入(開眼)の物語も失われた」といった一般化に落ち着く構造に似ている。

それは、「ロマンは失われた」と表明することで、あらかじめ彼らが他者なきロマンを持ってフィールドに赴き、ロマンチックな他者との出会いに失敗したということを表しているにすぎないのである。それは他者なき、表象としての他者をフレーミングする理解であり、ジェームズ・クリフォードやトリン・T・ミンハにもこの傾向は認められる。フィールドワークというのは、これとは対照的な理解を与えるものだ。すなわち、他者によって自己変容がなされた結果、これまでその人が生きてきたフレーム(文化コンテキスト)から超脱を起こすような理解である。これは既にお気付きの通り、ペイトソンが述べた「学習」過程と相似的なものだ。となれば、このシモン・ンジャミの理解もまた、自己投企のない理解、他者なき「学習」においてなされた思惟(ループ)と考えることができるものであろう。

『「私たちは貧しい。わたしたちはもはや、たのしむことはできない。私たちはそれを忘れてしまったのだ、私たちの手はプリコラージュを忘れてしまったのだ」(エルンスト・プロッホ『ユートピアの精神』)。アフリカのアーティストたちは、彼らが経験している状態、実験している状態、または危険を負っている状態にあるという意味では、いまだにプリコラージュを行っている。おそらくこのプリコラージュを通して、ようやく私たちは、理解しなかったとしても、ともかくもどうにか深く感じるができるだろう。私たちがいまだに仕方なく、アフリカの現代美術と呼んでいるものを。」

ここに現れているのはまさに、「失われた楽園」としてのアフリカである。確かに、仕方なくアフリカの現代美術と呼ぶ感覚は正しい。「アフリカ美術」と呼んでしまうことで失われてしまうのは、アフリカ独自の文化コンテキストであり、その多様性である。そこ

までは正しいのだが、西欧美術の「貧しさ」に対してアフリカのそれが豊かであるとか、いまだ貧しさへ固定化されていない段階として相対化されうるものではない。それは近代化論、「単系発展説」の変奏にすぎない。

また、すでに述べたようにプリコラージュやポリフォニーの時間が、西欧地域において全く失われてしまったわけではない。それはコンテクストの病によってたんに見えにくくなっているだけなのである。それは「都会」の近代化されたアフリカ人や「田舎」のアフリカ人が共に（だが異なる理由によって）自らをアフリカ人だと考えていないような問題に一応の理解を示しつつも、同時に、リージョナルな浸透においてではなく、西欧的アイデンティティのために、再びロマンチックな「アフリカ」へ押し戻す策定操作を行なうことに他ならず、それによって「プリコラージュを忘れた」貧しさの上に築いた近代の豊かさを後ろ手で撫でる仕草にすぎない。異文化に対して「失われた楽園」を重ね見る構造にはそうした捻転した自文化評価しかなく、それが自文化の基層に出る（脱・現代美術の）ための契機となることはほとんどないのである。

この展覧会で共同企画者を勤めたジャン=ユベール・マルタンはかつてポンピドゥー・センターで「大地の魔術師」展の代表キュレーターを勤めた人物であるが、彼もまた「市場で知られるための努力をせず、そのための戦略を打たないアーティストに興味を持つべきではないだろうか」と述べ、現状のキュレーターのあり方を批判している。すなわち、それを妨げているのはキュレーターが抱えている「短絡的な見方」であるとし、これに反対する二つの議論として文化人類学と視覚文化論を挙げているのである。

「まず人類学は、各文化に特有の思想の体系の複雑性を詳細に論証し、多くの問題は文化の属する環境によってもたらされていることを前提に考察してきた（レヴィ=ストロース）。一方美術の理論では、視覚的な世界の中に思想が存在することを前提としており（アーサー・ダント）、哲学と同様にその思想自体が独自の問題を解決すると考える。」【註2】

文化の基層に潜入していく人類学や、視覚のコードに独自の思想を探る美術には、文化のコンテクスト（歴史性）やアートシステム（市場性）に依って立つキュレーターとは異なる視座があるとマルタンは言う。一方でキュレーターは「成功しているアーティストの重要性を強調するか、商業的な成功を度外視する人々の考えを擁護して、自らを正当化しようとする。そして、アーティストが語らないことを理由にして、あるいは自問することを拒むことによって、『田舎の』アフリカ人画家は美術的な考えをもっていないのである」と述べる。もとよりすべてのキュレーターがそうであるとは限らない。マルタン自身もキュレーターなのだし、人類学的視座と感性を持つキュレーターは日本にもいる【註3】。とはいえ、確かに市場原理主義と歴史主義（同時代性信仰）という権力によって自己正当化を試みるだけのキュレーターはまだ多く、またアーティストが自作品に対して多くを語

らないのは美術に対する理解が浅薄なせいだと勘違いし、ゆえに代わりに解説することの根拠をそこに見い出そうとする人々さえ認められるのが現状である。

この問題については今さら触れたくもないが、アーティストたちの名誉のために少し触れておこう。まずは自明なことだが、美術表現と言語表現とは互いに全くコードの異なる論理階型にあるものであり、それらは互いに翻訳不可能なものである。つまり、美術表現はその表現形態を通してしかコミュニケーションできないものなのである。そして、作家が自作品について（アメリカは例外的文化として）多くを語りえないのは、美術作品には作家自身にとってさえ 他者 であるような要素、無意識的な働きが相当に含まれており、それが重要な働き（転移作用）としてあるからなのである。要するに、それを意識化（＝言語化）することは必ず虚偽に陥る、あるいは別の物語の創作となる。この別の物語の創作がリアリティをもつのは定式化された物語の借用においてでしかなく、しかもその定式化とは単純化（単文脈化）のことである。ここにもアーティスト自身が語るということの剥離感覚がある。また、作品に内在される 他者性 のほかに、自明性 による語りえなさも同時に存在する。自明性 ゆえに忘却（自己化）されているものを現前化させる方法には大きく分けて二つある。一つは相手が想定されたダイアローグ的状况における自己相対化（しかし、これは不完全）であり、もう一つは世界を「見立て」るテクネーである。両者ともに言語的には「共感」となるものだが、共有されるべき記号を組み合わせることで生まれる物語と、融合において実現される作品との異質性は歴然として明らかであろう。言うなれば、それらは「主体」の創作と「実在」の示現との違いである。この問題についてはこの辺りで十分であろう。

さて、「アフリカ美術」を語るさいに問題となる点がいくつかある。例えばアフリカの仮面の場合、徒弟制による教育とクライアントたちの美意識において 美の変遷 が生じているので、美の絶えざる基準化を行なうヨーロッパ型の美術教育（学校制度）や美術批評などの規定システムから観た場合には、曖昧な美意識しかない勘違されてしまうことがまま起きる。そしてこの点に先のマルタンが述べた「アーティストが語らないことを理由にして、美術的考えを生み出す能力をもっていない」と判断してしまう過ちが生じ、さらには「アフリカ美術」を、もしくは「アフリカ美術の 美 」を評価（発見）しえたのはヨーロッパ人であるといった倒錯さえ生じさせてしまうわけである（こうした倒錯は「アートマネジメントがなければアートはない」等々、至るところで見受けられる）ともあれ、こうした実作者（当事者）たちを度外視した 発見 の物語もまたフレーミングの惰性的な自己増殖にすぎないものなのだ。

近代主義は、徒弟制や職人世界を応用芸術のボーダーに追いやり、異文化の芸術をその地域名や部族名の下に匿名化してきた。いわゆる博物館「資料」という観点がそうだった。そしてこれらに美を見い出してきた美術家たちについては周知の話である。そうやって再び「資料」は芸術文化に取り込まれ、美術館での展示企画も活発になってくる。しかしながら、いまだに誤解されつづけているのは民族芸術の作家性と匿名性に対するイメージで

ある。

私が取材したアフリカ・セヌフォ族では彫刻家は有名人である。人々は仮面や彫像のスタイルを見ただけでそれが誰によって制作されたものかを言い当て、また記憶されているものなのである。同様のことは日本でも刀鍛冶、陶工、鋳物師、仏像彫刻など、広く職人世界に認められているものだが、作家性というものをファイン・アートの枠組みから見る場合には見逃されてしまいやすい事実なのである。また、アフリカの彫刻家はたんに伝統の奴隷なのではない。徒弟制のことをご存知の方ならすぐ理解できることだが、そこには学校教育では育まれない主体性と個性が許容されると同時に、強力に求められてもいる。しかもアフリカの彫刻家の場合にはその地域社会から独自の位置付けと一定の特権が許されている。こうした諸条件によってアフリカの造形は極めて個性的かつ創造的なのであり、伝統的な仮面においては百年前のものと現在のものとは（そのアウラを受け取るまで）同じ部族の造形として同定することを途惑わせる場合さえ多々生じるのである。

実際は、作家性も個性も弱く、古典主義的なあり様をしているのは、むしろツーリスト・アートの方である。その理由は、単純に言えば伝統が生きられていない点にあるわけだが、それは観光客の眼力にかなった模造品が制作されているからであり、その眼力を裏付けているものとしてのヨーロッパなどの博物館が所蔵する「民族学資料」の図版が模倣されるからなのである。要するに、アフリカという 他者 に出会わないヨーロッパ人たちは、自らがフレーミングした「アフリカ美術」を収集して帰っていくというわけなのである。

マルタンは、「今日、ヨーロッパではいまだ狭く限られたものでしかない現代美術の幅を広げるチャンスがある」という期待を、この「アフリカ美術」展に寄せて述べているのだが、これは先のンジャミと同様に「現代美術」がいまだ「選ばれた同時代性（現代性）」でしかないことの再認であろう。しかし、この限定的合理性のコンテクストから出る方法は両者ともにいまだ具体化されてはいない様子なのである。すなわち、このロマンを外部に求める構造そのものが脱魔術化というコンテクスト内部から表明される「再魔術化」と近接したものであり、その閉じたループがこの企画展においては都市型の「アフリカ美術」を収集・展示するというかたちで現れてしまっているというわけなのである。

【註1】シモン・ンジャミ「混沌と変容」『アフリカ・リミックス』森美術館（2006）

【註2】ジャン＝ユベール・マルタン「アフリカ美術の受容」（同上カタログ）

【註3】先日、住友文彦氏とも美術研究における文化人類学および精神分析学の重要性について同意したばかりだ。

3章 society・外部・動物化

個人は社会の構成要素ではあるが、間違っても個人の和が社会ではない。社会とは諸個人の公約数にすぎず、個人性の一部を集合させたものにすぎない。それは先述したように開かれた個人が社会（制度）よりもダイナミックであるという点、そして社会概念にとっての個人が必ずある基準によって取捨選択されたモデル化された個人であるという点において説明できる。個人にしる地域にしる、その概念的共役とは異なる実在的な偏向性が、その偏向性によって生態学的な拡がりにかかっているという点は、自らを小社会としてモデル化（制度化）することで世界に参加したつもりになっている人々には気付かれにくいものである。それはあくまでも個人性を閉じたものとしかイメージできず、社会から個人に出るという過程を理解できない所以だ。社会を構成する基準とはつねにマイノリティ（非合理性）を例外化することでマジョリティ（合理性）を捏造する操作によって形成されている。そしてそれは周縁（多元性）と中心（一元性）とも言い換えられるものである。断っておくが、これは単なる左翼的レトリックと断じるべきものではない。

私は以前、日本のシャマニズムにおいてシャーマンが患者をいったん周縁（多系構造）に出すことで治療していく過程を、成巫過程と同じ構造をもつものとして解説したことがある【註1】。これは近年流行ったさまざまなエステやセラピーなどにみられるような身体や情動への自己管理システムとは対照的な誘導である。なぜなら、管理とはつねに一元的なものが多元的なものを單元化していく働きであって、単元的なコンテクストからの横超ではないからである。

呪術の話が出たついでに述べておくと、宗教というものが対象化されて「宗教」という今日概念が生まれたのも近代である。それは脱魔術化の過程において相対化された。だが、その対象化は公共性や社会性に対する対象化（概念化）とは異なる想起の仕方をもつ。宗教の概念化がちょうど老いや死に対する想起に近似するのに対して（ニーチェ）西欧文化における公共性の想起は、より個人主体による身分を越えた恋愛や職業選択の自由に近似した能動性（その結果として生み出される社会法則）を許容していた。ところが日本では一般に、公共性や社会性は「官」による「民」への管理システム（権力）と近似した概念として想起されることが多い。例えば、公共掲示板は個人が自由に活用できるものと考えないし、社会は法や経済システムとして、人間不在のシステムとして想起されやすい。日本で「社会」という言葉が造られたのは明治10年頃（1877年頃）であり、それに遅れて「個人」という訳語も造られた。それ以前には日本において「社会」に相当する概念として「世間」が用いられてきた。とはいえ、この従来の「世間」概念はその後用いられながら、しかも「社会」概念に日本特有のニュアンスを与えてきたのである。見田宗介はこの点について次のように述べている。

「伝統的な日本語の中で『社会』の語にいちばん近く、一般的であったのは、『世間』であった。この『世間』とは、柳田国男らの民俗学があきらかにしているように、元来、共同体の外部を指す語であった。共同体にとって外部の集列性の世界を指す語であるゆえに、それは『荒波』『冷い風』などの表象と結合しやすかった。日本人の『社会』のイメージは、『社会に出る』という言い方のように、このような『外部』としての『世間』のイメージと重なっている。」【註2】

確かに、民俗学者・宮本常一も、世間師というのは「共同体の外部」を広く歩き、その見識を豊かに蓄えた人であって、尊敬される対象として描いている。ところが国語辞典では、世間は「自分の活動範囲」すなわち共同体内部として、世間師は「世間になれて悪がしこく、世わたりのうまい人」として描かれている。阿部謹也の『世間とは何か』でも同様の解釈である。これらの落差はおそらく、共同体が生きられている地域社会とそれが集列体と化した都市部との表象の差異なのであろう。国語というものはその制定プロセスにおいて都市型の表象形態を基準化しているものである。では都市における「共同体の外部」としての世間とは何かというと、もちろん都市では近隣住民との間ですら共同体が実現されにくい状況（不可知な外部性による包囲状況）が生じているわけだが、例えばワイドショーで放映される見知らぬ（自分の活動範囲外部の）場所で起きている殺人事件のような無縁性や、あるいは住宅地とならない、いわゆる堅気ではない得体の知れぬ人々が作り上げている都市の悪所を想起すればよいかもしれない。そうした悪所は「冷い風」が吹く孤立無援の世界でありながら、ある時にはそこがイニシエーションの機能をもつこともある。これが民俗学的な意味における世間なのである。

ヨーロッパ各国の Society や Societe なども、元来は共同体内部を指す語であったが、次第に「どの当事者にとっても疎遠な、（「物象化」された）『社会法則』を、客観的=対象的 objective に存立せしめてしまう、という仕方では存立する社会」、すなわち集列体としての意味合いを強めていく。この意味段階で「社会」という言葉（概念）がヨーロッパから日本に輸入されたことを見田は指摘する。つまりもともと日本語に存在していた「共同体の外部」としての世間概念との意味複合と、社会という概念が輸入されたときのヨーロッパにおける意味段階との二重の要因によって、日本における社会という概念は無人の（疎遠な）システムとして表象されることになったわけなのである。そしてその世間（=社会）が「冷たい」のは、共同体がもっていた人格的な結合関係（相互扶助）から切り離された外部としての非人道的関係（利害関係）の世界というイメージによるものであろう。こうしたイメージは共同体社会から見た都市社会のイメージにも重なり得る。確かに、都市生活においては自然物から芸術作品といった共感のテクネーまでもが貨幣価値に換算されてしまいやすいため、時には金銭さえあれば何でも買えるといった経済原理主義を妄想してしまう人々さえ現れる。野菜や人間の生命を査定することがあくまでも仮設に基づくものであって、世界は経済原理でできているわけではないというリアルが社会法則の「物象化」

によって見えなくなってしまう。つまり、都市生活者においてはエコノミーの外部にある
純粹贈与の働きは覚知されにくいのである。

さて、「共同体の外部」としての世間(=社会)は、そうした外海の「荒波」や野外の「冷
い風」として表象される以外に、「無常」として想起されることもなされてきた。これは此
岸、すなわち有情のものが生活する世界としての世間である。こうした概念が生じた、も
しくは定着した所以もまた、世間(=社会)表象の外部性という構造に求められるもので
あり、ここでは世間(外部)から共同体を臨む視座が逆関数的に表象されているのである。
民俗学では共同体外部から訪ねてくる客人(客神)をマレビト(神)と呼ぶが、それは彼
岸としての世間から此岸としての世間を見るイメージ心理とも重なるものなのである。こ
うした眼差しを古東哲明は 臨死 と対照化させて「臨生」と呼び、次のように説明する。

「 臨生するゆえに、この世この生が蘇生し、再魔術化をはたす。だとすれば、エレウシ
スの密儀の本義も、この世とまったく異質の別世界(他界)を觀たり、確信したりするこ
とではないことになる。むしろ、そんな他界の疑似体験は、すでにこの世に遍在する ひ
かり=イデア や声にならない鼓動や存在感に、あらためて気づくための「青い鳥」。つ
まり「指方立相」。この世界 がすでに語りかけ、《身》が暗黙裡に原受諾している光明(存
在神秘)に気づくためには、ビジネス・ファームに埋没したぼくたちのふだんのまなざし
のままではだめだ。まなざしをいったん、この世から引き離さなければならない。そのた
めのレトリックが、密儀というわけだ。だから、ふだんの生活空間の中に聞こえている変
哲もない音とか響き。地上の輝き。遊体だった幼い日々、だれもがそこを遊び場として
いた愉悦の光景。つまりなにかが 在る ことの稀有さ、不思議さ。それをあらためて自
覚する回路や文化装置が、宗教(プラトン哲学も)にほかならぬことになる。 身に覚
えのある この世この生の存在の輝き(存在神秘)を、いま一度とりもどすこと。つまり
「世界の再魔術化」(reenchantment=魅力回復)。それが、宗教的身体技法ということに
なるだろう。」【註3】

言うまでもなく、この手の技法は成巫過程(イニシエーション)において広く認められ
るものである。それは世界の徴候化として、ごく初期段階に必ず通過する自己変容プロセ
スなのである。古東の述べる「再魔術化」、そして徴候化、それは私が本稿の冒頭で述べた
「見立て」の能力とも深い関わりがあるものである。ここではそれを「共感」の能力と言
い換えておきたい。かなたからの視線として実世界を觀る世間(=社会)概念においても、
この「共感」の能力は働いている。それはイマジネーションという以上に目撃なのである。
そしてこうした「共感」の能力は、総べての人種・文化に平等に認めることができる。実
は、この「共感」の能力を「共感」の技術にまで特化していくことで生まれたのが「ア
ート(技芸)」なのである。ゆえに、汎世界的に芸術的活動が認められることは何ら不思議で

もなく、アートが呪術やシャマニズム、そして神話的思考と類縁関係をもつことも蓋然性を疑いえないというわけなのである。

「共感」という能力(技術)を介さない場合、アートは概念でしか成り立たないもの(フィクション)となる。見えるものを介して見えないものを顕わすこと、此岸にいながらして臨生すること、それは自己変容型の世界認識(reenchantment)によってしか不可能である。ベイトソンが「学習」から「学習」へのジャンプとして解説した精神過程も、シャマンたちが異界への旅として解説してきた階梯も、実際はこうした技能によるものであり、それは感覚としてすでに public(共同体としての世間・一般の人々)にあまねく保持されているものなのである。だが、前稿でレヴィ=ストロースが指摘しているように、こうした技能によって顕われるアートは「稚拙」として表象されざるをえないものとなる。その要因は、純粹贈与された過剰な情報が社会的に塑形されざるをえない制作プロセスの側にのみ求められるものではなく、そうした魔術的なものに対する概念的解釈(社会的限定プロセス)にも求められるものなのである。

この限定プロセスが人間中心主義を育み、人為性や意識化の優位を作り上げ、かの近代的な限定合理性(目的-手段関係の合理性)を特化させていったのが西欧型イデオロギーであった。すなわち、この概念操作によって、目的-手段関係の外部にあるもの、その根底に生きているもの(基層性)や、その目的の目的として存在するもの(至高性)は、ともに魔術的なもの(非合理)と看做されてしまうか非在化されてしまうのである。そこでは限定態としての社会化が世界認識を稚拙化するという構図(ベイトソン流に言えば「学習」を「学習」過程で理解すること)が現れ、そのことが芸術作品を社会的コンテクストのなかで過大評価させたり過小評価させたりするヨーロッパ型の「鈍感さ」(レヴィ=ストロース)としても現れるわけなのである。

ドゥルーズ=ガタリが『アンチ・オイディプス』のなかで「われわれは、およそ合理性が非合理なることを信ずるように、欲望そのものを信じているのだ。その理由は、欲望が渇きや憧れといった欠如であるからではなくて、欲望を生む生産であるとともに、生産を生む欲望であるからである」と述べている点も、その背景にあるヨーロッパ型の社会法則を考えなければならぬであろう。すでに見たように、そこではあらゆる個人、精神過程、欲望が「物象化」された生産システムに回収されてしまう傾向をもっている。だからこそそこでは欲望でさえ「欲望機械」としていったん社会法則から切り離され、あえて自律させる必要があったわけであるし、そこでもまた生産システムへの回収だけは免れえない状況にあるという段階を、それは如実に示している言説なのである。

現代の日本における社会(=世間)概念もまた、個人やその友愛関係から切り離された生産=消費(贈与=交換)システムでもあることを考えると、そこでは欲望機械として仮想された働きもすぐさま社会的欲望に接続させられ、同時にその反転様態(鏡像)としての個人主義的な個人(閉じた個人性)を生産させているさまが浮かんでくる。とはいえ、

それは世間の外部性とともにたてまえの個人性として仮想されたままであることは否めないし、システム論がそのジレンマに直面し、近代において禁じられた至高性を回避しながらさらにその外部を求めるときに「動物化」というヴィジョンも生まれてくる。ただし、ここで注意しておかなければならないのは、この段階での「動物化」とは西欧的もしくは近代的な動物観、すなわち欲求の直接性しかないとされる因習的な動物観を足場としながらも、それとは一線を描く試みとして、つまり近代末期に生じた脱近代主義や再魔術化とも近接した言説において用いられるという点である。ドゥルーズ=ガタリの場合、この「動物化」を、近代が 社会的欲望 = 欲求 の直接性によって抑圧してきた様態から解放するために、人類学的地平へ開いていったのである。

「群れの起源は家族や国家の起源とは似ても似つかない。家族や国家とは異なる内容の形式や表現の形式を動員しつつ、家族や国家をひそかに突き動かし、外からおびやかし続けるところにこそ、群れの起源が求められるからである。群れは動物の現実でもあれば、人間が動物に なる という生成変化の現実でもある。」【註4】

ここまでくると、「群れ」が日本の世間概念と近似したものに見えてこないだろうか。それは、共同体（家族や国家）や自己（意識レベル）の外部にありながら、動物性の残存として内部から共同体を突き動かしつつづけている。そして、この「人間が動物に なる という生成変化」は、戦場や旅やイニシエーション的空間として、見えない外部性（深層）として、つねに文化のなかに仕組まれてきたものである。やはりその典型的な例が狩人やシャマン、そして技芸民もしくは技芸的空間であるが、ドゥルーズらはここでは魔術師を挙げている。すなわち「魔術師は、野原や森の境界で、常に変則者の位置を占めてきた。魔術師は境目に出没するのだ。魔術師は村のボーダーに、あるいは村と村のあいだにいる。重要なのは、魔術師が同盟や契約と親近性を持ち、これによって系統関係とは逆のあり方を得ているということだ。変則者との関係は同盟の関係なのである」と。それは、世界を徴候化する魔術師のあり方が、ヒエラルキーにではなく共感の能力（アート）によって、流動的なコミュニティ（粘菌的な生成変化）を実現していることの譬喩である。

この同盟および契約というのは、網野善彦流に言うならば権力の届かない共同体の外部（萃点としての市庭から山野）において特異なやり方で交渉がなされる徒党や組合であり、それは共同体的人格においてはときに別体系・他者性の権化である動物とも交わされる。また、日本の伝承においては、人間が動物に なる ことを神化として表象してきたのに対し、ヨーロッパにおいては失墜として語られるケースが多い。こうした動物観の差異は、その同盟や契約の位置付け（解釈）を 聖なるものとの契り から 悪魔との契約 まで大きく領つ要因ともなってきた。そしてそれは象徴的に性愛観にも反映している。ところがドゥルーズらは、共同体（村）の「内/外」を「洗練/粗野」に対応させるヨーロッパ型の限定的合理性や人間中心主義から出ようとすることで、図らずも広大なオリエンタ

世界観ににじり寄っているかのようである。そして彼(ら)は「生成変化が情動そのものであり、欲動それ自体であるということ、そしてこれは何の表象[代理]でもないということ」を強調する。余談になるが、ここでベイトソンならば、欲動(無意識)にはそれ独自の論理があり、それが芸術的思考を形成していること躊躇いなく附記するはずである。

さてドゥルーズらもまた、先述の「臨生」(自己変容による再魔術化)と同様に、動物への生成変化というものが、たんに外部コードとしての動物そのものに見い出されるリアリティなのではなく、「みずからの内部に、つまり突如われわれをとらえ、われわれになることをうながすもの」にリアリティを見い出す働きであることを指摘している。そしてその内在的帰結であり宇宙的な定式として「知覚しえぬもの」を挙げる。すなわち「知覚しえぬものへの生成変化は、さまざまなことを意味する。知覚しえぬもの(非有機的なもの)、識別不可能なもの(非意味的なもの)、そして非人称性(非主体的なもの)」とされるわけだが、それは彼(ら)自身の言い換えにおいても「無意識」のことであり、また「欲望」のことなのである。

「分子状、非具象的、非象徴的となった無意識が、あるがままの姿でミクロの知覚に所与として与えられる。欲望が知覚の領域に直接の備給をおこなう。そこでは知覚しえぬものが、欲望そのものの知覚された対象として『欲望の非具象性』としてたちあらわれる。」

動物化の帰結としての無意識(欲望)となれば、世間(群れ)とは public の無意識であろう。ではドゥルーズらにおいて共同体のボーダーに位置付けられる技芸空間とはどのようなものなのであろうか。彼(ら)もまた「芸術」というものは概念レベルにおいてはフィクションにならざるをえないことを指摘した上で、「画家や音楽家は動物を模倣するのではない。画家や音楽家が動物になると同時に、動物のほうも、大自然との協調がきわまったところで、自分になりたいものになるのだ」と述べている。なる側もなる対象も、ともに流動的な変容状況に投げ込まれてしまわざるをえない技芸空間においては、対称性はおろか主客さえも知覚不可能となる。しかしながら、これこそが生成変化なのであり、実際のところ、自己変容や生成変化に「帰結」なるものが存在しえない所以なのである。

【註1】中島智『文化のなかの野性 芸術人類学講義』現代思潮社(2000)

【註2】見田宗介『社会学入門 人間と社会の未来』岩波新書(2006)

【註3】古東哲明『他界からのまなざし 臨生の思想』講談社(2005)

【註4】ジル・ドゥルーズ+フェリックス・ガタリ『千のプラトール 資本主義と分裂症』宇野邦一 他訳 河出書房新社(1994)

4章 情報化社会における 欲望

欲望は必要に先行する。それは産業社会であろうと情報化社会であろうと変わらない。それはまた近代も非近代も別けるものではない、人類の 人間性 形成の根幹にある摂理（原因水準）なのである。欲望はもちろん理由に先行する。前稿の冒頭で述べた「アートとは何か」という問いの遅延性はここに由来するものなのである。

ここで再びアドルノに登場してもらおう。彼はすでに概説したように「制度の非合理性、私たちの社会の非合理的契機はそれ自体、存在し続けている非合理性の関数〔機能〕としてのみ理解できる」と説いたわけだが、このことを理由にしながら生産主義的合理性（制度）のなかで失われていく欲動について、次のように述べている。

「（フロイトの『生活の必要 Lebensnot』とは直接的な欲動充足を断念させる強制であり、この強制は、心的抑圧のメカニズム総体のなかで、またそれがもたらすあらゆる心的作用において、継承されてゆくものです。つまりフロイトがそのことを十分に説明したかどうかに関わりなく、客観的には、この事態の背後に潜んでいるのは、これまでのあり方での社会がすべての成員に十分な生活手段 ももちろん、最も広い意味での を作り出してこなかったということです。さらに敷衍していいますと、潜在的にはあらゆる人が、現在の文化的『水準』で十分な生活手段を得ることが可能かもしれないこんにちですら、社会的な生産の関係によって、生産関係によって、したがって端的に言えば所有関係の秩序によって、その実現が阻まれている、ということです。」

アドルノは生産主義的な支配と労働規律の強要によって「欲動の放棄」が人々に強制されてきたこと指摘している。ただし、この欲動はフロイト的には性愛的欲動と看做されるものであった。ともあれここでは基層性とも至高性とも言い換えうる欲望の先行性が、必要という社会的関係において疎外されていく構図がわかりやすく説明されているのである。ところがこのあと、アドルノは「この『生活の必要』という概念をひとたび、絶えず継続され再生産されている欠乏状態として具体化するならば、心理学的な過程と称されるものの核心に、しかもその起源において、社会的な契機が含まれている、ということが明らかになります」と述べ、この欠乏状況を生産している社会的関係と心理過程、すなわち抑圧と抑制とを同調させてしまうのである。

しかしこの欠乏状況とは先に引用した欲動（欲望）というよりも、社会的欲望、すなわち欲求に値するものであって、その合理的限定において直接性を帯びたものなのである。もちろん本稿でも述べているように心理過程の起源において「社会的な契機」はすでに含まれているものだが、それは欲求（動物的直接性）においてではなく、欲望（動物化＝生成変化）の結晶過程におけるそれなのだ。

さてここでアドルノは、「個々人」を対象とする「個体化という現象」というものが一般的には「社会との対立項」として社会学の研究対象から外されがちだけれども、個体化が社会という装置によって再生産されているものであり、それは「社会自体が、個々の契約者間で交わされる交換という支配的な形態によって、個人主義的に構成されているからです」と述べている。たしかに交換関係や所有関係という秩序と個人主義との共犯性については同感である。しかしながら、これは先の社会的限定によって生産される欠乏状況（欲求）がもたらす心理過程（個体化）にすぎないものだ。つまり、それは個人性（私性）全体の仕組み、その起源としての欲望の問題に適用されうるものではなく、あくまでも「個人主義的個人」のレベルにとどまらざるをえないものなのである。

この生産主義的状况のなかで W・ベンヤミンは「いったいアウラとは何か？時間と空間とが独特に纏れ合ってひとつになったものであって、どんなに近くにあってもはるかな、一回限りの現象である」【註1】と記した。そこでは写真や映像といった機械的な複製技術によって芸術作品の真正性にかかわるアウラが去勢されていく過程が説かれている。ここで特徴的な点はベンヤミンが対象の側にアウラを求める 生産主体 的思考を示していることである。そこにはきわめて生産主義社会の影が濃厚に感じられるのである。すなわち、消費主体 の側から対象に対して積極的にアウラを投射していく働き（欲望）については殆んど問題とされないのである。

生産主義社会においては、その力学によって「作品が持っているアウラ」については語られても「鑑賞者が作品に与えるアウラ」については余り語られることがなかった。仮に語られたとしても、それは客観性という言説のもとに隠蔽されながら語られることが多かった。複製技術時代以降の、さらに高度情報化社会を迎えた現在、私たちの生活環境には大量のレディメイドとメディア情報が溢れている。それは単純に、アウラ喪失の時代と考えられるべきものではなく、むしろこうした現況においてこそ顕在化されてくるのが 人間がモノにも与えるアウラ という働きなのである。私は前稿でジェームズ・クリフォードのいう「芸術=文化システム」が真正性（ブランド）と非真正性（ノーブランド）とを分類しつつ、前者が後者を取り込みつづけている「真正性を生み出す機械」について触れたが、こういった権力システムにおいては私たちが実生活で用いたり飾ったりしている民具、雑器、ツーリストアートなどの生活財の大半（リアル）が 非真正 側に位置付けられてしまうことになる。だが、実際は、それ自体に 真正性 や 作品性 を意識されないまま購入された商品にたいしてもアウラは付与されていくものなのである。このような真正性の本末転倒に陥らないためにも、今日のマテリアリティ研究においては、再アウラ化 という精神過程を踏まえつつ、機械的な産業社会において量産されコピーされつづけているシミュラクル（模造、擬態）を無視することはできないのである。【註2】

この 再アウラ化 という働きとは元来、モノに愛着をもたせ（記憶）、ある対象を評価させ（投影）、美術館や博物館に陳列された他者の記憶を礼拝的価値や展示的価値として鑑

賞(共感)することなど、「芸術=文化システム」以前から以後まで貫いているものなのである。

一例としてツーリスト・アートを取り上げてみよう。今ではどの観光地にも民芸品と称される土産物が置かれてある。これらをたんにイミテーションとして、展示的価値以上のものを自ら禁止し、アウラの転移を抑圧しようとするときに働いているものとは、じつは教養主義にすぎないものなのである。しかしそれらが実際に実生活に取り込まれたさいには、その布置の選択から記憶のなかの位置付けにおけるまでアウラの付与はなされていく。またそれらをイミテーションと承知したうえで購入した場合でも、それを購入した当事者にとってはその土地や記憶をいま、ここに媒介する機能をもつ以上、その意味において真正品なのである。しかもどんなイミテーションであってもその出自性が残存していることはあるものだし、それさえ失われた場合であってもその場所(観光地)に置かれることで独特なアウラを帯びるものである。それらはよく出来た土産物と同様に特異な(括弧つきの)オリジナルとして購入される。もちろん、その土地の文化に決して明るくはない(ゆえに観光する)外来者であればそれらを始めからオリジナルと看做して購入することもままある。それは土産を買うという欲動に含まれる象徴的価値以上に、真正品としての礼拝的価値さえ帯びるものなのである。だが、みうらじゅんの「いやげ物」が明らかにしたように、そこにクールな教養主義を絡めながら土産物自体を記憶から切り離して眺めるとき、それらは極めて奇妙な存在と化すものだ。また赤瀬川原平は、そうしたありようを「超芸術」と名付ける捨て身のアイロニーを展開してきた。ともあれ、こういった心理作用というのは実際のところツーリスト・アートに限られるものではなく、既にさまざまな出自をもつ(あるいは出自の不明な)複製品というものは市場に氾濫しており、私たちの生活空間もまたそうした複合的様態のなかにあるわけなのである。

民具とか民芸と呼ばれているものとは私たちの生活空間に位置付けられている生活財のことである。ただし宮本常一が「民具学」を提唱したさいには機械産業的なモノよりも手工芸的なモノがおもな対象とされていた。とはいえその手工芸の作者は職人に限られるものではなく、使用者側のカスタマイズやモノ真似も含んでいた。「民藝」を唱えた柳宗悦の場合は、工人に学ぶ姿勢をとりながらも美というアウラを付与していくことで鑑賞的価値を作り上げていった。これらもまた実生活から切り離された博物館や資料館などの空間に陳列されることで奇妙な存在感をもつことになる。すなわち、生活空間からの離脱が民具をして過去のモノ(資料)と表象させてしまう効果をもち、民藝をしてブランド的価値(資産)を表象させてしまうこともある。つまり、既に先述の「芸術=文化システム」へ参入しているということである。この問題にいち早く気づいた水尾比呂志は「機械産業製品の民芸性」(『現代民藝論』1968)を著したが、その後これを展開した後進研究者を私は知らない。民具学の方面でも最近になってやっとこの問題にメスが入りはじめたばかりである。【註3】

建築を例にして複製品の問題に触れておくとすれば、過去の民具学や民藝というのはいわば特注一戸建ての民家を対象としてきたと言える。そこに大量生産品、レディメイドと

しての建て売り住宅やマンション（団地）が生まれてきた。これは民具ではないと言えるであろうか。マンションも構造的には長屋や間借り下宿、あるいは白川郷や欧州風建築などの出自が求められるものであるし、非住居建築（倉庫や工場）と比較すれば明らかになるようなヒューマンスケールを保っている（ちなみに工場は熱力学とも関係した構造物である）。そして入居（購買）されたマンションは、そこが複製品的な同一規格で作られていればいるほど住人各戸の生業や出自や性格を顕著に映し出してしまうものなのである。これもまた複製品が消費主体によって 再アウラ化 を起こす一例である。

欲望もまた、近代主義がフラット化した思考のなかで顕著にその姿を顕わしやすいものである。すなわち合理化のなかから、その機能や必要に先行していた欲望が逆説的に輪郭をもって立ち現れるのである。そうした現象を再魔術化と呼ぼうがなんと呼ぼうが構わないが、そこには生産主義（生産主体）的視点を、今日の消費化（＝情報化）社会における消費主体側へと転回する糸口も現れる。佐藤浩司らの調査によって現代人の一戸当たりがもつ生活財の膨大な質量が明らかにされたが、このことはいわゆる生活必需品にあらざるモノの質量の膨大さを物語るものだ。すなわち機能をもたないデザインやモノが生活空間に相当数含まれているという現状である。そうした生活財の様態をここでは「モノ＝情報」と呼んでおきたい。

また、先述の 欲望の先行性 という観点からのみ見た場合には、嗜好品は生活必需品に先立つという逆説さえ可能となるかもしれない。ともあれここでは真正／非真正（本物／偽物）という関係性（文化システム）そのものが無化されることだけは確かなのである。なぜなら、アウラや欲望というものは真正性から自由なものだからである。

さてここまでは、オリジナル／コピーの関係において脱アウラ化された「商品」が欲望によって多様かつ個別に再アウラ化されていくプロセスについて述べた。要するにそこでは消費＝需要側の主体が生産＝供給側の主体を祭り上げたり、そのオリジナリティを羨望したりする必要もないのである。芸術においても、作品とは作者でさえ所有不可能な欲望（無意識）の賜物なのであって、それを記号操作によって剥奪しようと試みる受容者といった構図（神学性）そのものからそろそろ解放されてしかるべきなのである。作者が作品について語りえないのは、それが「記号」でできてはいないからだということについては既に述べた通りであるが、芸術作品とは 欲望のシミュラークル なのであり、もとより意識そのものが 無意識のシミュラークル としか生きられないものなのである。そして、シミュラークルの空間においては欲望のもとに総べては並列（平等）となる。ではここで、欲望と資本主義システムにかんする見田宗介の記述を見ておくことにしよう。

「消費社会としての資本制システムの存立の前提としての 欲望の抽象化された形式は、歴史的には、「二重の意味で自由な」欲望の主体として実現される。第一に欲望主体の、伝統的な共同体とその積層による限定との固定性からの解放。第二には、充足手段との直

接の結合からの解離 共同体によって保証され、あるいはいっそう原初的には直接に自然によって与えられていた、充足の実現手段から引き離され、市場関係（消費財市場における、対象の商品としての購買）という回路をとおしてしか、自己を充足することのできない欲望の主体の大量的な創出。このようにして「消費社会」は、資本制システムの論理自体の、消費の領域への貫徹であり一般化である。」【註4】

資本主義はその消費化の領域によって欲望主体を解放する。これは言い換えれば 目的-手段 関係としての社会的欲求が、必要（文化条件）に先行する消費行動を通して 目的-手段 関係の外部にある欲望主体に接続していくさまを述べたものである。ここでは消費行動がブリコラージュとなる。それは市場関係における大量購買であったり、「モノ=情報」化としてのポイエーシスであったりするような、必要（機能、意味）からの離脱なのである。もちろん、そうした欲望（と消尽）への離陸は、ふたたび神話化作用として文化システムへと遅延されていくものだ。とはいえその過程において、一時的に欲望形式は欲望主体（原因水準）として化生するのである。つまり、私が序章で述べたブリコラージュ（見立て）、そこにあるモノを通してそこに何かを見立てたり（創造性）、それを何かの化生として捕捉したり（宗教性）、時間を超脱した記憶を重ねたり（神話性）する働きは、都市型の消費化=情報化社会においては「消費の領域」によって実現されると見田は述べるのである。

これは一見トートロジーのようであるが、確かに精神過程がそうであるように、一つのシステムはただ相対的に別のシステムと交換したり搾取したりすることのみで発展するのではなく、自らの外部としての基底を更新しつづける作用ももつものである。自己の、すでに自己とさえ呼べない深部を無視した自由など本来ありえないように、そこに欲望主体の解放がある。ゆえに見田は「人びとの日常の生の内にあるもの、歌や笑いや性や遊びのさまざまな形、他者や自然との直接の交歓や享受の諸々のエクスタシーは、消費 の原義それ自体であるが、つまり 他の何ものの手段でもなく、それ自体としての生の喜びであるもの だけれども、それはどのような大量の自然収奪も、他社会からの収奪も必要としない」というヴィジョンを述べ、その 消費 の原義への着地を説くわけである。となれば、ここで生活必需品と看做されない芸術の本義が主題化されてもよさそうなのだが、ここでは「美としての情報」と「至高なもの」というヴィジョンについて、語りえぬものとして少々触れられるのみである。

「非物質的なものの空間への視界の解放という、情報化社会の理論の最も大きい射程を徹底して展開するなら、この情報のコンセプトの核心にあってコンセプトを反転させるもの、知と感受性と魂の深さに向かって、白日のように経験されているものでありながら名を与えられることのないものの領野に向かって、情報というコンセプト自体が自分を踏み抜いてゆくほかないだろう。」

私が先述した、マテリアライゼーションとしての「モノ＝情報」はここに関係している。それは所有化（概念化）ではなく、消費化（情報化）を通しての欲望の領野への誘導なのだ。その、いまだ概念化されていない無意識的な領野は、生産／消費関係の外部にある純粋贈与／消尽を再現前化させ、あるいは近代主義的な効用・手段・機能的な「情報」ではなく、その外部としての「美としての情報」や「至高なもの」のうちに拓かれているのである。

【註1】多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫（2000）

【註2】私はこの問題について2006年に「複製技術時代の工芸・民藝・民具」というシンポジウムを企画開催した。（パネラー；北澤憲昭氏、水尾比呂志氏、朝倉康二氏 / 於；武蔵野美術大学）

【註3】今年（2007）は宮本常一誕生百年にあたる為、私なりのささやかなオマージュとして「ツーリスト・アート」展を企画する予定である。

【註4】見田宗介『現代社会の理論 情報化・消費化社会の現在と未来』岩波新書（1996）

5章 シミュラークルの次元

シミュラークルの今日的有効性とは、生産主体をオリジナルと位置付けるオリジナル/コピーの構造から、消費主体（出自の不明瞭な欲望主体）の側へと出ることである。そこではオリジナルの消失とともに全てがあらたにオリジナルとして息を吹き込まれる働きが顕在化され、この再アウラ化こそが情報化社会における魔術的側面とも言うことができる。芸術的思考もまた魔術的出自をもちながら近代においてもなお残存してきたものである。だが芸術という次元は近代合理主義的な生産次元とは平行関係を保ってきた。つまり近代社会においても芸術が絶滅しなかった理由は、そのコードの異質性（ゆえに保たれる無縁性）によるのである。そしてこの近代的、脱魔術的思考から改めて芸術をみたとき、それを対象化するという操作がなされる。だが、間違えてはならないのは、この対象化をもって近代が芸術を発見したと錯覚してしまいやすいことで、これは正確に言えば芸術を概念化（フィクション化）しただけの話なのである。

芸術的生产は、つねに社会的生産関係からは捕捉しがたい抜け位置にあった。このことはシミュラークルについても同様である。生産主義的なオリジナル/コピーの関係にとってシミュラークルは異なる次元（パラレル・ワールド）として残存しつづけてきた。ところが既に見てきたように、生産主義社会が消費＝情報化社会に移行していくにつれて、内発的に日常のシミュラークル化が生じてくることになった。そこで近代を通じて社会的次元とシミュラークル的次元との間に横たわっていた隔壁が溶解しはじめていたのである。この現象をもって再魔術化という概念が用いられるのであれば、私は抵抗なく受け入れることができる。

メタファーという働きもシミュラークルの次元として考えることが可能である。序章で触れたように、ベイトソンはメタファーの三段論法（草の三段論法）が生物界の組織化から精神過程まで支えてきたことを看破している。もともとベイトソンの父親ウイリアムはメタメリズム（ダイナミックな非対称が生みだしながらなされる反復）という生成変化を研究した遺伝学者であり、遺伝とは物質そのものではなく物質を再現する能力（傾向）であるという視点をもって生物形態を理解した人物であった。この遺伝情報学がベイトソンの情報理論の核に生きつづけている。ベイトソンは無生物から甲殻類、人間に到るまで、一貫して情報を探究し、そこに精神過程を認めている。ことに人間のあらゆる表象や認識にかんしては、生命プロセスの一部として俯瞰する臨時的なまなざしが特徴的とも言える。同様に、彼は「すべての動物行動、すべての反復性をもった解剖学的構造、すべての生物学的進化は、論理学者が好むと好まざるとにかかわらず、それぞれの広大な領域内部で草の三段論法によってつながりあっている」と述べ、メタファー的思考こそがあらゆる前言語的領域でアイデアのつながりを伝え合う主要なコミュニケーション様式に違いないと推測

している。またベイトソンは学校で習う「名詞」にも触れて、それは一般に「物の名前」と教わるものだが本当は「物ではなく関係」という観点が示されるべきだと述べているが、これもまた「モノ＝情報」から情報を引き剥がし、メタファーの三段論法やその反復生成によって成り立っている生物構造やコミュニケーションやシミュラークルの次元までもが非在化されてしまう元凶の一つと考えることのできるものだ。

「もちろん、すべての前言語的ならびに非言語的コミュニケーションはメタファーおよび／ないし草の三段論法によるというわたしの主張が、すべての言語的コミュニケーションが論理的ないし非隠喩的だという意味でないことはいうまでもない。メタファーがクレアトゥーラ（記述の対象となる現象自体、差異、対化、情報といったものによって支配され決定されるような説明世界）全体を貫くものである以上、すべての言語的コミュニケーションは必然的にメタファーを含む。」【註1】

論理に対するメタファーの先行性に異議を唱える人はおそらく殆んどいないであろう。中井久夫は『治療文化論』のなかで、統合失調症（分裂症）を「人類に非常に基本的に有用不可欠なものの少しのズレではないか」と考えたが、ベイトソンもまた「詩、芸術、ユーモア、宗教が、分裂症と同じく草の三段論法びいきである」と述べ、メタファーに近接した芸術的知性や神話的知性がきわめて生物学的な位相に根差したものであることを指摘している。これは歴史家ならば「古代的なもの」と表現するものであろうが、実際はベイトソンの述べるように全ての形態、精神過程、生命プロセスのなかに残存している能力（傾向）なのである。私の述語で換言するならばそれは非対称なる原因水準（裂け目）ということになるが、それはメタメリズムとして原理的に内包されている非人間性（外部性）、もしくはシミュラークルの次元ということができるものである。

G・バタイユは『太陽肛門』のなかで「世界はパロディ的である」と述べた。このパロディ（模像、シミュラークル）思考を引き継いだP・クロソウスキーは、それがあるオリジナルの模像ではなく、それ自体が原初的にそれ自身の模像であり、それ自体がそれ自身（物自体）のシミュラークル的な鏡像であるがゆえに、それ自体が断片としてしか成り立ちえないことを看破した。ではここで、バタイユの思想的シミュラークルの場所に自らを置換し、そのトポスから発せられた湯浅博雄の言葉を引用しておくことにする。

「シミュラークルとして生きることは副次的でも派生的でもなく、それこそ根源的なのだ。だがそれは、通常の意味での始源でも根源でもない。根源的に非根源的だ。そもそも最初から擬態的であり、反復的である。こういう次元における擬態性や虚構性は、オリジナルを模倣し、繰り返すことではない。始源の繰り返し、祖型の反復ではなく、真の現実をみごとに映す似姿という仮構の現実でもない。」【註2】

至高なものに触れようとする宗教体験や、そうした 欲望 の延長として現れる芸術において、シミュラクルの次元 は根源的(非根源的)に内包されているというクロソウスキーの視座と重なる思考がここにみられる。それは通常の意味で表象されているような 自己 を消失させ、シミュラクルとして生きる偏務(断片)性を恢復することなのである。もちろん、この偏務性とはすでに述べたとおり、生態学的なつながりに開かれるものであり、一種のエロティシズムとも換言できるものなのである。つまり、シミュラクル的鏡像関係とは決して同語反復的なループではなく、自己(人間性)の破れを通して 欲望 を恢復しコミュニケーションしようとする、生成変化の運動なのである。

この点について彼は「演劇・文学・音楽・美術が最も本質的なところでコミュニケーションしようとすることは、なにかしら激しい力とパッションが私を超えて貫くような経験、私の定立性が破られて変容する経験、至高な瞬間の経験である」と述べている。では、なぜ芸術活動において「私の定立性が破られて変容する経験」が生じるのであろうか。それは前稿でレヴィ＝ストロースも述べているように、あるいは J・ラカンが芸術について述べているように、芸術家の主体がそれ自体で自己同一性(対称性)のうちに完結することの不可能な 過剰性 もしくは 純粹贈与 に貫かれざるをえないからなのである。そこに対称性の裂け目(破れ)が示現する。湯浅は続けてこう述べている。

「私が(その能力を通じて)関係することの可能な関係、つまり真の現前性という関係においては生きられないまま経験される余白の領域(過剰)を含んでいる。いかにもがこうとその シミュラクルとしてしか生きられない 次元を内包している。それゆえそうしたなにかしら至高なものをコミュニケーションしようとする芸術は、原理的な必然として擬態性や虚構性を不可欠なものとして、独特な比喩性を当然なこととする。」

私 というマヤーを仮構しつづけている 真の現前性 には、それを生きることのできない 余白の領域、すなわちシミュラクルの次元が必ず潜在化されている。芸術がその過剰なる 余白の領域 とコミュニケーションするとき、そこではシミュラクルを生きることが必然的かつ不可避に求められ、またシミュラクルを生きる技芸空間に特有なメタファーの働きが 当然なこと とされることになる。つまり、その 領域 や 働き に附随する芸術作品について、私 や 作家 が責任を負うことなど端から不可能なのである。この点を理解しておかなければ作家に自作品についての説明責任を求めてしまうような愚を犯してしまうことになる。ともあれここで興味深いのは、先のペイトソンがメタファーの原因レベルを「100万年」以上前から見積もっているのに対して、バタイユ＝湯浅の説明では、それを社会的な欲望(=欲求)の外部にある、何かしらの純粹贈与をもたらすシミュラクル性や、その徴候を受け取る主体のシミュラクル性としてメタフォリカルに言説されていることである。とはいえ、実はこれらもまた同一の 根源的 な働き(能力)なのである。

また、湯浅は「文化・芸術は、人間の労働や作業や 理性 的活動が結晶化した成果である作品（生産物）を 消尽する 欲望、あるいは 純粋に贈与する という欲望に深く結ばれている」といい、この点も私が前章で述べたような芸術が生産主義的な意味における生産活動ではなくむしろ消尽（消費）に関係しているということと一致する。あるいはシミュラクルと同様に消尽もまた「生産＝消費」関係の外部にあるものだ。もちろんこれが同時に見田宗介のいう「至高なもの」とも関係深いものであることは既にお気付きの通りであり、それは「情報化」の問題やそれによる近代以後の日常的シミュラクル空間とも接続している。湯浅はこのことをここでは「消尽する 欲望」といい、その端的な表れとしての芸術現象にかんしては、贈与霊という人類学用語を「純粋に贈与する という欲望」と換言しながら説明しているわけである。

私は本章の冒頭で、社会的に 現実とされる次元 が消費化（情報化）を通してシミュラクル化していくことによって、本来なら捻れたメタメリズムとして特異な平行関係を保っていた シミュラクルの次元 に近接してきつつある現状について述べた。加えて、これまでのオリジナル/コピー、作者/鑑賞者などといった、複製としての模造や模擬的体験を生産しつづけてきた枠組みが無効となり、複製品がシミュラクル化を起し始めることで 再アウラ化 され、非在化されてきた欲望（としての情報）がもつ 根源性を回復する徴候が 現実とされる次元 のボーダーに滲出しつつあるという変化について説明した。芸術とはもともと シミュラクルの次元 から純粋贈与を授かる働きを内包しているものであり、生産主義社会（近代）においては、現実とされる次元 に欲望の根源性を回復するためのシーニュとして、「多くの場合はわれわれにわからぬ理由ゆえに（レヴィ＝ストロース）芸術という「野生の思考」は保護されてきた。私はこうした無意識的な保護こそが、近代主義によるオリエントや狂気や子供にたいする疎隔（管理）政策下にあっても、なお芸術が存続しえてきた主な要因なのだとも述べてきた。しかし、一方ではこの 欲望/シミュラクルの次元 を理解しないがゆえに、管理型モダニズムの枠組みをもってますます文化政策やアートマネジメントを推進させていこうとする向きも認められないわけではない。そこで、三たび湯浅の記述を引用しておくことにしたい。

「文学・芸術は、私たち人間が、自分の労働や操作によって生み出されたすべての 作品がついにそこへと至るようと、実に奥深いところで願望している目的、不可能と感じつつ密かに欲望している目的をコミュニケーションする。すなわちある一点において、制限されたエコノミーの回路にとどまる真面目さや重々しさをのり超え、溢れ出し、無益な輝きと戯れに至るという究極的な、しかし不可能な目的を、その シミュラクルの次元 として、フィクションとメタファーとして照らし出すのだ。」

本稿では、この「不可能な目的」のことを、近代合理主義という 目的-手段 関係の外部にある 目的的目的 としての《幸福》や、非人間界への破れとして《無意識》、あるいは

はメタコンテクストとしての創造レベル（学習）や、その原因水準としての《欲望》などと言い換えてきた。そしてその働き（能力）は、リージョナルかつグローバルにいつの時代にも人類を支えてきたものである。よって私たちは現在ブランド化されたローカルな欧米型（都市型）アート・パラダイムからの出口、すなわち私たち自身への出口をここに見出すことができる。それは、芸術家だけが専有する特殊な技芸空間（テクネー）ではなく、非芸術家にもあまねく潜在化している働き（傾向）として表れはじめている。このことによって、芸術はさらにその能力を前に押し出すことが可能となっていくであろうし、芸術に対するブランド的（社会的）価値を超えた見方もやっとなっていくであろう【註3】。

それは芸術に対して狂気のレッテルが貼られたり、逆に奇妙に文化的権威を表象されたりするような諸々の誤解から、芸術を解き放つ社会意識の変化であり、非合理なる芸術に対する投射的理解（管理）やそのオリジナリティ（偶像性）に対する羨望としてのマネジメントから出て、新たな精神過程に踏み込んでいくための重要な条件でもある。つまり、剰余や残余としてしかそれを位置付けることのできなかつたコンテクストによって、芸術がロマン化されたり、たんに文化の象徴として消費されてきた段階から、芸術という資質のもつ根源的な消尽性を通して人類が実現してきたものや実現しようとしているものについて逍遙する位相に拓かれること。それはもとより主体にとっては不可能な目的であるが、愛の不可能性によって愛という働き（資質）そのものが決して去勢されることはないように、それは能力として残存しつづけているものである。つまりそれは私が私であることを不可能とする位相に他ならない。そう、シミュラークルの次元とは愛に瓜二つなのである。

【註1】グレゴリー・ベイトソン『天使のおそれ 聖なるもののエピステモロジー』星川淳 他訳 青土社（1988）

【註2】湯浅博雄『バタイユ 消尽』講談社学術文庫（2006）

【註3】中島智「シミュラークル化する動物たち」（「三沢厚彦 アニマルズ+PLUS」レビュー）『美術手帖 2007.6』

結び Inner -formation の風景

共感の作法から始まり、インフォメーションによる変容を経て、愛の次元へと到る本稿の流れは、一見すると奇妙な美術史に思われる向きもあるだろう。もちろんこれは 80 年代からアートの実験的シミュラークル化を探求し、その後のアフリカ修行によって自らの美術パラダイムをメタコンテクスト化せざるをえなくなった一人の画家の独白でしかない。

再魔術化、臨生、技芸（生成変化）、愛。それらはシミュラークルとしてしか生きられない実在、つまり欲望そのものを生きることの不可能性をその近接性において覚知する契機であり、そのボーダーである。それは社会的関係が生み出す主体幻想のなかで普段は隠滅されているものである。欲望への裂け目、エコノミーや記号が生み出す対称性構造の外部にある純粹贈与、限定合理性が絶えず疎隔しようとしてきた魔術的なものに近接することがなければ気づかれにくいけれども、既に誰しもが経験している働き。特に技芸世界においては、そういった他者的な実在と出会うための自己変容型の認知技術が伝えられてきた。しかしながら他者とは、決して主体を保ったままでは生きることのできない実在なのである。そこに自己（世界）のシミュラークル化が発生してくる。

おそらくこうした論旨は、日常世界から徴候を読む感性の持ち主か、自己変容型の認識作法を体得されている人々にしかどうしてもストレートには通じにくいものである。だが繰り返すが、誰しもがそこを基底にしているのである。本稿でも触れた中井久夫は、精神科医師を志す学生たちに対して「始めにきた患者と自分とが何が同じで何が違うのか、よく見なさい、次に患者がきたら前の患者と自分とその患者がどう同じでどう違うのか、よく見なさい」といった話しをしてきたらしい。これが「現場」に臨むということである。あらかじめ仮設されたフレーム（病名）をもって個々を観察したり、自らを棚に上げた客観性を幻想したりするような認識作法の虚構性と暴力性について充分注意する必要がある。つまり、演繹法は経済的で合理的な方法ではあるかもしれないけれども、そこでは他者のもとより、もっとも根源的なものが非在化されてしまうというわけなのである。

「明白な内容と潜在的な内容、抑圧するものと抑圧されるもの、という区別に代えて、私たちは無意識の二つの極を定義する。欲望的分裂機械とオイディプスのパラノイア装置、欲望を接続するものと抑制するものである。」（『アンチ・オイディプス』）

ここで私自身の話を少し述べておきたい。私や私の世代にとっては、機械工業的なレディメイドやシミュラークル、ポップカルチャーなどはすでに表層的な現象ではなく、原体験（原風景）に組み込まれてさえるような深層的な実在である。つまり表面的なコピーの反復がその大量消費性において「らしさ」というレベルを乗り越けてシミュラークル化を起こしてしまうのである。これはすでに述べた「社会」概念が民俗的（生理的）な世間

表象をまといながら定着していくプロセスや効果とも相似したものであろう。すなわち、ポップで公共的なものが社会化されえない裂け目（欲望）のレベルを通して個別に無意識化され、神話化されていくインナー・フォーメーションのような働きが起きるのである。

そこで私自身のなかで魔術的なプリンティングとして残存（シミュラークル化）している原風景（工場風景など）は、イメージの遅延において典型化されている原風景（田園風景など）とのあいだに不協和を生じていく。その神話素材とは、例えば「鉄腕アトム」のような機械工学的オブジェの有機化作用であったり、一方では人為性への傲りに警句を発するかのようにガイアの傷口から化生する怪獣たちの特撮ドラマであったりするのだが、もちろんこれはファミコン世代においては別のソフト（物語）が担っているものであろう。つまり、神話化作用の対象が自然であっても機械であっても、あるいは特定のポップカルチャーであっても、その作用そのものには変わりがないのである。というのは、そもそも記憶というものが、神話や原体験を含めてつねにメタモルフォーゼしつづけることで生きているということがある。アメリカ型の個人主義においては、このメタモルフォーゼにおいて家庭や両親が次第に「悪い記憶」の化身として偶像化（象徴化）されやすいという問題も起きているが、もとより原体験とは記憶のなかの「劇中劇」のようなものであって、

マスカルチャーの原体験化 という作用においては、それ自体の二重の虚構性と共有性において極端な偶像化に陥ることなくシミュラークル化されていきやすいものだ。こうした経験から鑑みると、かのシミュラークルの次元は神話的空間とも近接した資質（傾向）をもつと感じざるをえないというわけなのである。

それは現実とされる次元のすぐ隣で、生成変化を起こしつづけている神話的な貯蔵空間という言い方もできるものだ。私は拙著（『芸術人類学講義』）【註1】で、こうした身近の日常世界のなかにシミュラークル化された独自の記憶を滲出させる資質（傾向）を表したアートを「私美術（i-art）」と名付けて考えてみたことがある。とはいえ、私は自己の問題が世界の問題であるかのように自己中心化していく近代型知識人的な言説空間については懐疑的であることを述べておきたい。ここで私が例示したいのは、自己の問題はすでに他者が用意した問題であるというシミュラークル的な接続化において世界とコミュニケーションしていく働きにほかならない。そしてこれは個別の実在であることと矛盾しない。なぜなら、それは所有（意識的）レベルにおいては個別ではないし、そういった表層面においては人間は画一的であると言えるものなのだが、深層的な記憶というものはポップなツールを介した場合でさえ極めて個性的なものだからである。すなわち、それが「欲望を接続する」仕方なのである。

ではここで前稿とも直接リンクする問題として、再び神話空間について簡単に触れておくことにしよう。

「今日、ふたたびおもむろに高まってきた神話のふくむ野性的な未分化なものに対する関心は、論理的思考と異なるその展開軸、人間と人間ならざるもの、存在と非存在とを区別

しないことの多いその認識方式などに対する従来の軽蔑を、行き過ぎと考えることと深くかかわっており、一連の、近代 を問い直し、人間を原初的な、根源的なところでとらえ直そうとする、時代をあげての動きの一角というべきでしょう。」【註2】

益田勝実がこれを書いた時代は、まさに経済学で「消費者」という概念が利潤のキーとなり、マスメディアによって 社会的欲望 すなわち短絡な性格をもつイメージされる 動物的欲求 の変異体が、本格的に再生産され始めた頃である。奇しくも同時期に M・エリアーデもまた、当時のオカルトブームについて「これらすべては同一の根源的衝動と結びついている。すなわち、両親や祖父母たちの意味の世界を乗り越え、失われた『始源』の意味と至福とを回復せんとする衝動であり、それ故に、世界における新たな創造的存在様式を再発見したいという希望である」(『オカルティズム・魔術・文化流行』)と述べている。だが、益田が先の論文を書いたのは、オカルティズム、正確にいえば政治的オカルティズム(愛国政策の再燃)に抗するためであった。ともあれ、益田やエリアーデがともに述べているのは「行きすぎ」た脱魔術化によって失われた「根源」や「始源」の回復である。確かにこの時代の特撮モノには、すでに述べたような抑圧された非合理性のデーモニックな示現があり、それをヒーローが殺害する光景にはそれ自体に不条理なる余韻が演出されていたものだ。さてここで益田は、神話的思考とは「自分のいま身を置いている 時間」を超えた 超時間的世界 における神々の行動を具体的かつ持続的に思考すること、そこに「入り込んで見てくること」であると表現している。そしてそこで不可欠となるのは「見る 眼がはらむ構想力、追跡展開力」であって、「わたしたちが神話の問題を考えるとときには、伝承ということを中心に考えてきていますが、しかしそのまえに創造力のことを思うべきです」と述べている。

時間を超えた 感覚・世界については神話研究者なら共通に認識しているものである。実は芸術家の多くもまたこうした感覚を生きているものなのである。例えば、古い新しいといった歴史感覚はたんに「自分のいま身を置いている 時間」であるところの数十年単位についての感覚と不可分であることが殆んどであって、あるいは百年千年単位以上に遡る対象についてはすでに 古く 感じないことが多いのである。要するに 古さ とは「身を置いている 時間」と共通する歴史コンテクスト内の対象にたいする(多分に自己嫌悪や敵意を伴った)表象作用にすぎず、寺山修司が「新しさとは、忘れていたものを憶い出すこと」と述べた所以なのである。また益田が「伝承」でなく「創造力」なのだと述べた所以は、一般に伝承というものが先行するオリジナルの模倣としてしか理解されていないからであり、ある能力(傾向)を遺伝していくダイナミックな生成変化(精神過程)をそこに 見る 眼は稀だからなのである。だが、その眼こそが情報への「追跡展開力」であり、その方法としての「創造力」への移入なのである。

こうした神話空間への移入によって、「近代 を問い直し」、「創造的存在様式を再発見」しようとする試みもまた再魔術化という「時代をあげての動きの一角」である。パタイユ

の「至高性」もエリアーデの「宗教体験」も同様に人類学的視座において会得されたものである。例えばエリアーデの場合は、その視座においてジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』とオーストラリア原住民の神話との間に「驚くべき構造上の類似」を見出し、オーストラリア原住民とプラトンとの間にも「極めて著しい類似」を看取している。それはまさに西欧型のクロノロジカルな 時間 を超えたムネモシュネへの眼差しなのである。彼は 近代 がフラットに表象化した空間とは対照的な、民俗的空間（生きられた空間）について次のように述べている。

「空間の非物質性という宗教体験は、世界の創設に匹敵する原初的体験である。なぜなら、空間に生じた断絶がありとあらゆる将来の方向づけを決定する固定点と中心軸を啓示し、それによって世界が構成されることを可能とするからである。聖なるものが何らかのヒエロファニーにおいて顕現する際には、空間の均質性に断絶が生ずるばかりでなく、空虚に広がった非実在に対して絶対的実在が啓示される。」【註3】

宗教体験の研究に没頭したバタイユやエリアーデが、同時に文学作品の執筆に向かったのは決して偶然ではない。宗教や芸術がもっとも先鋭的にシミュラクルの次元に通ずるものだったからである。そして民俗世界にはもともと概念的な均質性に裂け目をもたらす圧倒的な外部がつねに顕現しつづけているものなのである。ミシェル・レリスもそうしたアフリカ体験において「論理的に考えることは人間として不自然な態度を強いられる」と述べている。そこで改めて、詩や文学や神話という思考形態がもつ 自然 に目覚めるといわけである。とはいえ、そこでは益田が述べるように 見る眼 が求められるものだ。しかし、それは実際のところ、直接神々の世界に「入り込んで見てくること」ではなく、見える世界を通して見えないものを 見る眼 なのである。すなわち神話とは、日常世界に持続（残存）している見えない次元（シミュラクルの次元）への通路（感覚）を開き、そこから贈与されるものを顕在化させるための表現様式なのである。つまり圧倒的な他者（自然）によって生じる生活空間の非均質性（断裂）と、理解を超えた 欲望 の他者性（欲望とはつねに他者の欲望であるといったジラールの社会的欲望ではない）によって生じる裂け目（無意識）とが、パラレルに連動（転移）することによってできているのが神話なのである。

「そろそろ、コペルニクス以来神話の仮面を剥ぐ方向にばかり進んできた流れを逆転して、これまで脇にのけられてきた宗教の多くの認識論的要素を拾い上げはじめる時期である」と述べるベイトソンは、神話（悲劇）について、そのテーマであるアナンケ *ananke*；必然性の連鎖的展開 という神々や登場人物たちを超えた非人格的なものを 力 と呼び、「宇宙の構造におけるバイアスないし歪みである」と分析している。つまり本当の意味で宗教性を帯びたものはその 力 のなかに含み込まれているというのである。こういう観

点から彼は「神々とはせいぜい、こうしたより神秘的な諸原理の、眼に見えはしないが表層的なシンボル」にすぎないといい、また「神話編纂者たちがパンテオンに飾り上げた多くの物語はむしろ宗教からの逸脱だった」とさえ述べている。確かに神話研究や宗教研究、そして芸術研究においても表層的なシンボル（様式）や編纂者たちの物語（歴史）のレベルに留まる傾向は強く、その本当のテーマである宇宙構造に内包された「歪み」としての力、それとパラレルに連動するものとしての欲望の「症状」としての裂け目 そのものに言及する例はいまだ殆んど皆無と言ってもいい。

ベイトソンが人類学者として現地調査をしたバリ島では、神々には（ランダとパロンを除いて）ただ名前、方位、色、暦上の日といった性質しか与えられていないのだが、それらのシンボルを通して本当のテーマである力への共感を実現するためには、たんに「仮面を剥ぐ方向」（＝脱魔術化）をもつ学問的慣習から再びエクスタシス（外に出で立つ）することが必要となってくる。それは換言すればインフォメーションをインナー・フォーメーション化していくことなのである。すなわち、それは学習された欲望（＝欲求）から欲望を解放することであり、そのフォーメーション（組成）とは個人が本当の意味での自由を獲得するためのメディアであると同時に、他者に共感（転移）しうる前＝記号的なメディアにもなる。このようなメディアを介さない自分探しはたんなる記号操作に限定された社会的欲望に留まるものであるし、それを介さない自由はたんなる概念レベルを越えないものだ。つまり神話化作用やインナーフォーメーション化（再魔術化）によって、私たちはやっと近代が抑圧しつつ幻想してきた《幸福学》や《愛の次元》に参入することができるのである。近代において芸術はそのシーニュとして求められてきた。しかしながら、今後はさらにその核心にある力が示現されていくことになるであろう。

様々な領域を横断し、そこに共通した精神過程を見出していったベイトソンが、最終的に辿りついたのは芸術という謎であった。しかし、その探究は、惜しくも彼の死によって中断されてしまっている。不親切なスケッチにすぎない拙稿が、その中断された謎解きを少しでも喚起でき、またその問いを誰かに連繋する契機となれば甚幸である。最後に、彼の愛娘であるメアリー・キャサリン・ベイトソンの追想をここに記して、ひとまず筆を擱くことにしよう。

「グレゴリーは、宗教とともに芸術をクレアトゥーラ的な思考がとくに重視される経験領域だと考えていた。ひとつの芸術作品は、ホラ貝やカニや人間のからだと同じく精神過程の結果である。あらゆる芸術作品はそれぞれが複雑な内部関係に立脚したものであり、『結びあわせるパターン』とクレアトゥーラの本質とを理解するうえで役立つ手本のひとつとみなすことができる。『バラの花を生みだすにはたっぴりの思考が必要だった』。美的統一性とシステム的な統合や全体論的な知覚とはほんの紙一重である。」【註4】

（07年4月記す）

【註1】前出『文化のなかの野性』 または、中島智「 i-art 論 現代アートの民俗」武蔵野美術大学研究紀要 No.34 (2002)

【註2】益田勝実「神異の幻想」 初出 1972 『益田勝実の仕事4』筑摩書房 (2006)

【註3】ミルチア・エリアーデ『オカルティズム・魔術・文化流行』池上良正 他訳 未来社 (1978)

【註4】前出『天使のおそれ 聖なるもののエピステモロジー』所収