

## 学芸員の仕事

博物館や美術館で働く学芸員というと、一般の人々ほどのようなイメージをもっておられるでしょうか。三菱一号館美術館の館長をされている高橋明也さんが月刊誌『文芸春秋』（二〇一六年六月号）に次のように書いています。「上野の国立西洋美術館の学芸員として最初に勤務した一九八〇年当時、『美術館で働いています』と言うと、一般の人々とはそこで話がとぎれてしまう。言葉に窮した相手は、『毎日入場券を切るのは大変ですよね……』とか、『展覧会場ですつと座っているのは疲れるでしょう……』と気の毒そうに続けるのがやつとだったのだ」。

学芸員は、博物館（美術館、郷土館、科学館、動物園、水族館、植物園などを含む）で仕事をする専門職員で、文部科学省が所管する国家資格です。多くの場合、大学で学芸員になるための必須科目を取ることと卒業と同時に資格が得られます。学芸員の資格は人気があり、毎年新たに一万人ほどが習得します

が、実際に職に就けるのは二パーセントにもなりません。

学芸員は中小企業の社長さんより忙しいかもしれません。入場券を切ることまではなくても、たくさんのことをこなさなければなりません。まず研究調査です。動物が専門の人なら動物を調査し、標本を収集し、整理し、他の人たちが使えるように登録し、そして保管します。欧米の博物館では収集、整理、保管のそれぞれが専門の職務として分業となっているのがふつうですが、日本では一人の学芸員がすべてを行っています。さらに、研究調査をどのように展示に結びつけていくかを考えて企画を立案し、実際の展示づくりにも取り組みます。学芸員にとつての展示は、研究者が学術論文を書いて発表するのと同じように、社会に向けて発信するとても重要な仕事です。展示を見にくる来館者に説明したり質問に答えたりするのはボランティアに頼ることが多いのですが、ボランティアの人たち

## 林 良博

はやし よしひろ

独立行政法人 国立科学博物館長

（専門はバイオセラピー）

を指導するのは学芸員の役目です。

学芸員が忙しいのには博物館関係の予算が不十分であるのも一因としてあります。日本に博物館は五七〇〇館ほどあり、数はかなりあっても学芸員はほんの若干名のところが多く、一人もいないところもあります。博物館は文科省の生涯学習政策局の所管で、一九五〇年代には同局が予算規模で最大であった時期もありましたが、高度経済成長期の後は、これからは研究立国だということで、先端的な研究に大きなお金がまわるようになり、生涯学習関係の予算は減ってしまったのです。

高橋明也さんによると、三菱一号館美術館には年間四〇万近い来館者がいますが、七〇年代から八〇年代に美術館ブームで建設された地方の美術館の多くが入館者数の低迷に悩んでいるといいます。動物の自然な生態が見られることで大人気の旭川市旭山動物園も、かつては入園者が年々減少して厳しい時期がありました。展示の仕方を大胆に変えたことで一気に盛り返したのです。すべての博物館が旭山動物園のようになれるわけではないと

しても、博物館のもつ特性を活かした可能性はきつとあると思います。それを見つげ出すのは学芸員の大きな使命です。

学芸員を志望される人には、自分の専門をもつとともに広い視野をもっていたほしいと思います。日本美術を専門とする人でも、西洋美術にも目を向けることで、新たな切り口での展示が考えられるようになるでしょう。学芸員が忙しいのは、逆にいえば何でもやることによって、オンジョブトレーニングで幅広く自分を鍛えられるということでもありません。広い視野のもとで斬新な企画を提案し、新たな関心を掘り起こし、訪れてくれる人の反応を見てさらに工夫を重ねることで、来館者数が増えていくようになれば、大きなやりがいを感じるようになるでしょう。博物館が変わることで来館者も変わり、相互にフィードバックがかかって進歩していくというのが地域における博物館のあり方として理想なのではないでしょうか。

学芸員の仕事は大変ですが、それだけに頑張りがいがあると思います。

# 神のエキス

この世界は翼に乗っていて 何が来るのか誰にもわからないから

おお おれの心が来る年も来る年も追い求める亡霊よ 天から降りてきて この震える肉体を訪れ

果てを知らない巨大な光のなか おれの夢ほかな い目を捉えよ――

不可分の――主――

落葉だらけの時間の外にいる巨人――宇宙の守護神――赤い雲が現れる場たる（無）の魔術師――

もはやない道路を司る 言葉にしようのない

王――墓場から駈け出してくる理解不能な

馬――コルデイエラス山脈と昆虫（木の節の

ごとき蛾）とに広がる目没――

嘆き悲しむ者（グリーンヴァー）――口のない笑

い、死すべき肉体を持ったことのない心臓――

――交わされなかった約束――救済する者（リ

リーヴァー）、その血は傷ついた百万の動物のなかで燃える

おお あわれみを 世界を破壊する者よ、お

お あわれみを 胸ある幻影を創る者よ、お

お あわれみを 耳障りな戦争の口をした

小鳩よ、来たれ、

神のセックスでおれの身体に侵入せよ、墮落の

無限の愛撫でおれの鼻をふさげ、

おれをぬるぬるの芋虫に変容させろ 浄（きよ

い 生きた超越の芋虫に おれはまだ生きて

ている、

現実より醜いものでおれの声を喰（む）らせ、あ

んたの百万の口を喋る たましいのトマト、

無数の舌をもつおれのたましいよ、怪物か天使

か、永遠におれをフアックしにくる恋人よ――

――目のないイカに着せた白いガウン――

宇宙のケツの穴 おれはそのなかに消える――

――ハート・クテレイン\*に声をかけたしなや

## 大崎 満

おおさき みつる

北海道大学大学院教授

（専門は根圏環境制御学・植物栄養学）

かな手——別の千年紀の年月から成る蓄音機に流れこむ音楽——ニューヨークのビル群の耳——

おれが信じるもの——見たもの——葉に 犬に 目に はてしなく探す——つねに過失、欠乏——それでおれはかんがえる——

おれを創った欲望、おれが体のなかに隠す欲望、すべての人間に死を知らしめたいという欲望、バビロニアの可能世界をしのぐ欲望——

それに駆られておれの肉体は あんたの名前のオルガスムを播する あんたの名前をおれは知らないし これからも知らないだろう語らないだろう——

人類に言つてやってくれ 大いなる鐘が すべてが無数宇宙における鉄のバルコニーで 黄金の音色を響かせるのだと

おれはあんたの預言者 この世界に戻つてきて 耐えがたい名前を思いつきり叫ぶおれの五感を通して あんたの手を知っている

おぞましい第六感を通して あんたの手は男根に乗つかつて死の電球に覆われている——  
平和よ、おれが幻をメチャクチャにする場を解

決する者よ、上からおれの脳味噌に入る柔らかな口のヴァギナよ、死の大枝をたたえた方鳩  
鳩よ。

おれを狂わせてくれ、神さまおれは精神崩壊の準備ばつちりなんです、大地の眼前でおれを辱めてください、

おれの毛むくじやらの心臓を恐怖で襲つてく  
ださい、おれのちんぽこ食つてく  
ださい、死の蛙の見えない鳴き声よ おれに飛び乗つてくれ 光の涎（よだれ）たらしてる重たい犬

の群れよ  
おれの脳味噌をむさぼつてくれ 果てしない意識のひとつの流れよ、おれはあんたの約束が怖い おれの祈りに恐怖の叫びを上げさせなくては——

降り来たれ おお光よ 人類を創り 喰らう者よ、爆弾と殺戮の狂気に陥つた世界をかき

乱せ、  
肉体の火山をロンドンに、パリに目の雨を——

トラック何台分もの天使心臓でクレムリンの壁を汚せ——光の髑髏杯（スカルカップ）をニューヨークへ——

寶石で飾った無数の足を北京の中庭に——電  
気ガスのベールをインドに降らせろ——バ  
クテリアの都市が脳を侵略し——たましい  
は——楽園の 波打つゴムの口へと逃げてい  
く——

これは大いなる叫び声、これは永久戦争の警鐘  
これは星雲で殺害された精神の叫び、

これは存在したことの無い教会の黄金の鐘、こ  
れは太陽光線の心臓の轟き、これは死に瀕し  
ての蛆虫のラッパ、

手のない去勢者のうったえ 施しをつかむ  
世界の地震と火山を通った 未来の黄金の  
種——

おれの足をアンデス山脈の下に放りこめ、おれ  
の脳味噌をスフィンクスの上にまき散らせ、  
おれの髭と髪をエンパイアステートビルに  
ふわっと掛ける、

おれの腹を背の手で覆え、おれの耳をおまえの  
稲妻で満たせ、預言の虹でおれを旨(めい)しい  
にしろ

おれがついに 存在の糞を味わえますよう、椰  
子の木のなかで**あなたの**性器に触(き)れま

すよう、

未来の広大な光がおれの口に入り **あなたの**永  
遠に生まれぬ創造を響かせますよう、おほ  
おれの世紀には見えぬ美よ！

おれの祈りが おれの知力をしのぎますよう、  
おれが虚栄心を**あなたの**足もとに棄てますよ  
う、おれがもはや この世のアレンに対する  
審判を恐れませんよう

ニューアークに生まれて ニューヨークで永  
遠に入り 言葉にできぬものの聖歌をうた  
う人間の舌を欲してペリーでふたたび泣い  
て、

超越をもとめる欲望をおれが超越し 宇宙の  
たおやかな水に入りますよう

この波をおれが乗りきり、じぶんの想像力の洪  
水で永遠に溺れたりしませんよう

じぶん自身の狂気の魔法によっておれが殺さ  
れたりしませんよう、この犯罪が死の慈悲深  
き牢獄において罰せられますよう、

人びとがおれのことばを かれらのトルコ人  
の心から理解し、預言者たちが宣言でもって  
おれをたすけ、

熾天使(セラピム)たちがあんたの名を歓呼し、  
あんたみずから ただちに宇宙の巨大な口で  
肉に答えさせますように。

\* ギンズバークが敬愛していた、幻視されたニ  
ューヨークを力強く歌った詩人(一八九九-  
一九三二)

アレン・ギンズバーク「魔法の聖歌 Magic  
Psalm」(一九六〇年六月、柴田元幸訳)(新潮  
二〇一六年六月号)より。

この詩は、雑誌「新潮」の「アレン・ギンズバ  
ーク、五編の詩」(村上春樹・柴田元幸訳)から抜  
粋したものです。表紙に思わず目がいったのは、  
アレン・ギンズバークというより、村上春樹・柴  
田元幸が訳しているためです。アメリカ合衆国の  
文学に造詣の深い、この二人がアレン・ギンズバ  
ークの詩を訳するという、意外性に引きつけられ  
ました。長々と引用しましたが、この詩が優れて  
いるとか、惹かれるとかいいうわけではありません。  
しかし、この詩は、大げさに言えばかなりの衝撃

でした。なんというか、これまでもやもやしてい  
たものを一気に晴らしてくれる感じがしました。  
これまでどろどろしていたものが一気に結晶化し  
たという感じです。

この詩は、一瞬、フランツ・カフカが『変身』  
を詩にしたのではないかと思わせる箇所もありま  
す。卑猥な猥褻な表現が多いのですが、それも含  
めて、欧米文化のエキスを感ぜさせます。つまり、  
心身二元文化というものがいかなるものであるの  
かを、なんと赤裸々に、具体的に綴ってくれてい  
るのです。柴田元幸の選択眼は、さすがとしかい  
いようがありません。この文を先に読み進む前に、  
是非、もう一度このビートニック詩人の詩を読み  
返してみてください。この後の奇妙で複雑な話の  
羅針盤となってくれると思います。途中で話の筋  
を見失ったら、是非、この詩を読み返してください。

## 1. 神のエキスポノード

無数の舌をもつおれのたましいよ、怪物か天使  
か、永遠におれをフアックしにくる恋人よ――

――目のないイカに着せた白いガウン――

このギンズバークの詩は、これまでに見てきた、  
ポール・ヴァレリーの詩片と、全く同じ構造をして  
います。これらは、神の醗酵の胤（たね）を注入  
されて、胎内に神の子（分身？）を身ごもるとい  
う、超「外観的世界」観の詩と同じ感性（彼らに  
は理性？）なのです。

残酷な天の賚（たまもの）。邪姪の主よ、すぐに  
すぐに、

息（き）めてくれ、おお、神の醗酵の胤（たね）  
よ、

情人もない純粹なこの腹の中に、

……空しい懐妊を装ふ佯（いつはり）を

「アポロンの巫女」『ヴァレリー詩集』鈴木

信太郎訳、岩波文庫

また、これらは、D・P・シュレーバーの回想  
録に、繰り返し出てくる「光線ないし神の神経の  
絶えざる流入の結果として官能的快樂神経が私の  
肉体に充満している状態は、今となってみれば、  
すでに六年間以上も間断なく持続している。それ  
ゆえ、私の肉体が、女性の肉体における同種の現  
象によつてもほとんど凌駕されない程度まで官能  
的快樂神経に貫かれ、満たされているというのは  
何ら驚くべきことではない」という感性（理性？）  
とも同じです『ある神経病者の回想録』渡辺哲夫  
訳、講談社学術文庫。

ポール・ヴァレリーやD・P・シュレーバーは  
何を記述しているのかというと、極端な「外観的  
世界」観です。「外観的世界」観とは、人間の内部  
からでなく、神（あるいは世俗的神が死んだとし  
ても、さらに深みに存在し続ける絶対者、絶対的  
根源）により、絶対的真理とか、理性とかを、外  
部者（神）から与えられるという思想です。多分、  
彼らが感じている（理解している）のは、我々が  
感じている感性でなく、理性と呼ばれるものです。  
「外観的世界」観では、神から注入されるもの

を精神（「神」の精（エキス）と呼んでいるもの）のようです（その意味で、精神という日本語訳は実に絶妙に西洋の世界観を言い表している、いつも感嘆させられます）。つまり、この神から注入される「精神」（「神のエキス」）が、心身二元論（心身分離）の重要な点です。この心身二元論については、言うまでもなく、神学、哲学、それらを束ねた思想において、これまで無数の議論がなされ、無数の論文や書物が出版されています。今更、素人が心身二元論に口出す余地など全くないといつてよいでしょう。（それぐらいは心得ています。）

心身二元論の是非やその成り立ちや、それを支える思想は専門家に任せさせていただきます。ただ、その専門家が具体的に教えてくれないことで、では心身二元論を受けいれるとすると、人間の中で、それは具体的にどういう状態で、どう機能するのか？ 「心（魂）」と「身」が分離してそれが合体して機能するようにする機作は具体的に何なのか？ そして、なによりも、「心（魂）」は神（あるいは絶対者）から注入されるとすると、具体的にどんな感じで、それをどう認識できるのか？ 子供には「心（魂）」はないとする西洋文化で、では成人す

ると注入される「心（魂）」とは何なのか？ すぐなくとも、心身一元論の東洋（多くの例外はあるとしても）では、心身は生まれつき一体のもので、三つ子の魂百までも」ということわざがあるぐらいですから。少なくとも「心（魂）」は、生まれおちたときから具わっていると思っている文化の中で、心身二元論のように、「心」「身」が分離していて、しかも「心（魂）」が後から注入されるとはいかなることなのか？ その瞬間をどう感じられるのか？ どう認識されるのか？ あるいは、心身一元論の未開と称されているわれわれには、具体的にどうすれば心身二元論に転換できるのか？ アレン・ギンズバークの冒頭の詩は、哲学者や思想家や宗教家が教えてくれない「心身二元論」観（論）を、具体的にどう認識し、どう感じられるかを如実に教えてくれています。万巻の哲学書より、アレン・ギンズバークの詩が、その具体的な感性（彼らにとつては理性）を教えてください。

アレン・ギンズバークはビイートニック詩人と呼ばれています。六〇年代ヒッピーのカウンターカルチャーを象徴する詩人です。ヴェトナム戦争で、そしてそれがもたらした麻薬で、アメリカ合

衆国では、あらゆる価値観が崩壊した六〇年の象徴です。ゲイでドラッグ常習者で、愛人のパロウズとヤーヘと呼ばれる究極のドラッグを求めて南米を彷徨いますが、その書簡集でいかに麻薬に汚染されていたかが分かります（ウィリアム・バロウズ／アレン・ギンズバーグ著『麻薬書簡 再現版』山形浩生訳、河出文庫）。

ポール・ヴァレリーやD・P・シュレーバーは一九世紀の人で、アレン・ギンズバーグは二〇世紀の人です。西洋では、二〇世紀に入り二度の大戦で弱りかけていた神が木っ葉微塵になり、文化が崩壊し、あらゆる規範の籠が緩み、アメリカではさらにヴェトナム戦争でアメリカ合衆国の正義が吹っ飛び、麻薬（ヤク…以下このような薬のたぐいをヤクといいます）が蔓延し、文化構造がさらに崩壊しました。ヴェトナム戦争を第二次アヘン戦争という人がいるくらいです。ポール・ヴァレリーやD・P・シュレーバーの世紀と、アレン・ギンズバーグの世紀では、あらゆる面で断絶し、一九世紀までの既存文化や価値観は、二〇世紀にはほとんど消滅したと教えられました。それにも、かかわらず、ポール・ヴァレリーの「神の

醜酔の胤（たね）（の注入）」やD・P・シュレーバーの「光線ないし神の神経の絶えざる流入」を引き継いで、アレン・ギンズバーグは「怪物か天使か、永遠におれをファックしにくる恋人」と詠っているのです。ビートニック詩人なので、さすがに表現は汚く「ファック」といつていますが、ポール・ヴァレリーやD・P・シュレーバーと同じ「神のエキス」の注入のことをいつています。

「神のエキス」とは、きれいな表現でいうと「神の愛」といわれていることでしょうか。これが西欧でいわれている心身三元論の「心」「身」を具体的に結びつけるものなのです。そしてそれを現実として受け容れ、実感できるようなのです。実感できなければ、そもそも「心身二元」観（論）を基盤とした文化や芸術（絵画、彫刻、音楽、文学、演劇）も花開くわけがありません。西洋では「心身二元」観（論）は、骨身に滲み、骨身に刻まれています。一方、「心」は骨身から分離していると明確に認識している意識構造です。

このように、「心」と「身」が分離している人間とは具体的にいかなる状態なのかという長いあいだの疑問に、ポール・ヴァレリーやD・P・シュ

レーバーやアレン・ギンズバークが見事に応えてくれました。

「神のエキス」はあまり露骨に言わなければ、「神の愛」でした。「神の愛」はギリシャでは、神話と結びついています。エロス、ナルシス（自己愛・神に見初められたという自己中）、オイディプス（母性への愛、ジークムント・フロイトによるエディプスコンプレックス）等です。つまり、これらの「愛」（神々）がキリスト教の神に統合されていったのでしょうか。なぜなら、西洋では、「神のエキス」である「神の愛」にはこれらのギリシャの要素が色濃く残って、繰り返し、芸術に立ち現れるからです。

さて、D・P・シュレーバーの『ある神経病者の回想録』（渡辺哲夫訳、講談社学術文庫）の表紙の裏面に、「フロイト、ラカン、カネツテイ、ドウルーズ&ガタリなど、知の巨人たちに衝撃を与え、二〇世紀思想に不可逆的な影響を与えた稀代の書物。」と書かれていて、「神のエキス」は太い地下水脈となりドウルーズ&ガタリにまで注入されているようなのです。この解説には驚嘆させられます。精神病シュレーバーの「神のエキス」の虚妄

を、ポール・ヴァレリーやアレン・ギンズバークが共有しているというだけでも、十分驚きですが、それがなんと二〇世紀を代表する、知の巨人たちにも影響を与えている（注入されている）というのです。驚きをこえて、こういうのをなんとかいうのでしょうか。ウツソーですか？

ドウルーズ&ガタリはD・P・シュレーバーの記載を一つの手掛かりにして、『アンチ・オイディプス』まで書いてしまいます。つまり、ドウルーズ&ガタリも「心身二元」観の根源「神のエキス」を実感していたのは間違いありません。単にシュレーバーのテキストを参照しただけで、『アンチ・オイディプス』のような大著をしかも微々細々にいたり書けるはずがありませんから。ドウルーズ&ガタリは、「シュレーバー院長が、ただ生きながら天からの光線によってオカマを掘られるという運命を知っていたばかりでなく、死後にフロイトによってオイディプス化される運命をも承知していたことである。シュレーバーの狂気の政治的社会的歴史的な膨大な内容については、一言も語られていない。あたかもリビドーがこうした事柄に

はかかわらなかつたかのように(ドウルーズ&ガタリ『アンチ・オイディプス 資本主義と分裂症上』宇野邦一訳、河出文庫(以下『アンチ・オイディプス』と記述)と、フロイトのオイディプス解釈(つまり「神のエキス」解釈)を痛烈に批判します。ドウルーズ&ガタリはフロイトのオイディプスは帝国主義で、閉じたオイディプスと断言します。そして、シュレーバーのそして自分達という「オイディプスは、開かれた社会の中にたえず開かれている。オイディプスは社会野の四方八方に、つまりその隅々にまで開かれている」のだといえます。ドウルーズ&ガタリはシュレーバーの世界に同化しています。

ちなみにドウルーズのいう「開放オイディプス」のより細かい説明を見ると、以下のようです(同上書)。

子供にとって生死にかかわり情愛にかかわる両親の重要性を否定することが問題なのではない。欲望的生産における両親の位置や機能が何であるのかを知ることが、問題なのである。逆のことをして、欲望機械のあらゆる働きをオ

イディプスの制限されたコードに切り詰めてしまつてはならない。両親が他の諸代行者と関係しながら、特別な代行者として占めることになる位置や機能は、いかにして形成されるのか。なぜならオイディプスは始めから社会野の四方に向かつて開かれ、またリピドーによつて直接的に備給される生産野の四方に向かつて開かれているという仕方においてだけ、存在するからである。

ひとつの問題が子供に提起されている。この問題は、おそらくママと呼ばれる女性に「関係づけられる」ことになるが、しかし、彼女との関係で生みだされるものではなく、欲望機械の作用の中から生みだされるのだ。たとえば、(口・空気) 機械あるいは味覚機械の次元で、次のような問題が生みだされる。——生きるとは何か、呼吸するとは何か、私とは何か、私の器官なき身体の上にあつて呼吸する機械とは何か、といった問題である。子供は形而上学的存在なのだ。

私には、もちろん理解不能ですが、一つだけ確かなことは、ドウルーズ (&ガタリ) はシュレーバーに同化してしまっていることです。溶け込んでしまっている。まるで「神のエキス」がブレンドされたような感じがしてきます。

## 2. 機械コード

「神のエキス」はドウルーズ (&ガタリ) にも注入されていました。『アンチ・オイディプス』はいきなりこんな文章で始まります (第一章 欲望機械 第二節 欲望的生産)。「ドウルーズ & ガタリの文章は何をいつているのか、何をいつたいのかまるで不明ですが、とりあえず我慢して、散文として読んでみてください。』

〈それ (エス)〉はいたるところで機能している。中断することなく、あるいは断続的に。〈それ〉は呼吸し、加熱し、食べる。〈それ〉は排便し、愛撫する。〈それ〉と呼んでしまったこ

とは、何という誤謬だろう。いたるところに機械があるのだ。決して隠喩的な意味ではない。連結や接続をともなうような様々な機械の機械がある。〈器官機械〉が〈源泉機械〉につながる。ある機械は流れを発生させ、別の機械は流れを切断する。乳房はミルクを生産する機械であり、口はこの機械に連結される機械である。拒食症の口は、食べる機械、肛門機械、話す機械、呼吸する機械 (喘息の発作) の間でためらっている。こんなふうにひとはみんなちよつとした大工仕事をしては、それぞれに自分の小さな機械を組み立てているのだ。〈エネルギー機械〉に対して、〈器官機械〉があり、常に流れと切断がある。シュレーバー控訴院長は、尻の中に太陽光線をきらめかせる。これは太陽肛門である。〈それ〉が機能することは確信している。シュレーバー控訴院長は何かを感じ、何かを生産し、そしてこれについて理論を作ることが出来る。何かが生産される。この何かは機械のもたらす結果であつて、単なる隠喩ではない。

ドウルーズ&ガタリの書物では、このなんちやつて「機械」というのがやたら出てきます。で、「機械」は機械そのものではなく、なにやら表象的もしくは抽象的な使われ方をしている、しかもいくらか読み進んでも定義がでてこないで面食らいます。他人の解説やドウルーズ(&ガタリ)の解説で多少理解できるようになる造語もあります。幸い、「機械」にかんしては、次のような解説がありました。

「ドウルーズ／ガタリが自著を語る」という討論会で、モリス・ナドーが「《欲望する機械》という概念が登場しますね。しかし、この概念は門外漢にはいささかわかりにくいので、もう少し定義をしてもらいたいと思います」という質問に対して、ジル・ドウルーズは「われわれは機械というものの意味を、とくに流れとの関係においてたいへん拡張して考えることになりました。われわれは流れの遮断システムそのものを機械と定義することにしましたのです。たとえば、技術機械という言い方の場合には、普通の意味で使っているわけ

ですが、それ以外に、社会機械という言い方もすれば、欲望する機械という言い方もするわけです」と答えています(ジル・ドウルーズ『ドウルーズ・コレクションI 哲学 宇野邦一監修、河出文庫』)。つまり、ドウルーズとガタリは「機械」を「機械そのもの」と「遮断システム」等のまったく別の意味に使い分けています。門外漢には、全く意味がくみ取れないわけです。意味が分からぬといながら、こういうのも変ですが、どうも、ドウルーズの造語(造概念)には、常に二重の、正確には三重の意味(用法)が潜んでいるようです。ドウルーズのキー概念で「実在」(哲学的にいうとリアリズムとか実存)と、「表象」と「抽象」の三つのヒエラルキーに対応する「語」です。例えば、さきの冒頭の〈それ(エス)は、開いた〈それ(エス)〉のようです。つまり、フロイトの〈それ(エス)〉とは、まるで意味(概念)は違うといいつながら、全く同じ語を全く違う意味に使っているわけです。もう素人にはお手上げです。

本当にお手上げというか、私は何度もこの本を投げ捨てて(床にたたきついたり)、踏みつけてやりました。普通なら、最初の数行を読んで、買う

のを止める本です。それをなげ、とにかく読み終えたのかという、D・P・シュレーバーの『ある神経病者の回想録』が、ドウルーズにも奔流のごとく流れ込んでいるらしいからです。奇妙な思想や芸術を生んだ二〇世紀の文化そのものが流れ込んだ源泉がそこにあるのは確かかのようなので、歯を食いしばって読みました。

さて、ドウルーズによると、「欲望機械」は哲学者・思想のみならず、文芸（つまり文化）におよんでいます。

**対ベケット**…「ベケットの作品の人物たちが決心して外に出るときである。まず、いかに彼らの様々な振る舞いが、それ自身において綿密な機械をなしているか注目すべきである。そして次には自転車。〈自転車警笛〉機械は、〈母・肛門〉機械と、どんな関係をもっているのか。」

**対アントナン・アルトー**…「欲望機械は、私たちに有機体を与える。ところが、この生産の真つ只中で、この生産そのものにおいて、身体は、組織される「有機化される」ことに苦しみ、つまり別の組織をもたないことを苦しんでいる。いっそ、まったく組織などないほうがいいのだ。こうして過

程の最中に、第三の契機として「不可解な、直立状態の停止」がやってくる。そこには「口もない。舌もない。歯もない。喉もない。食道もない。胃もない。腹もない。肛門もない」、「もろもろの自動機械装置は停止して、それらが分節していた非有機的な塊を出現させる。この器官なき充実身体は、非生産的なもの、不毛なものであり、発生してきたものではなくて始めからあったもの、消費しえないものである。アントナン・アルトーは、いかなる形式も、いかなる形象もなしに存在していたとき、これを発見したのだ。死の本能、これがこの身体の名前である。」

**対ブルースト**…「統一性が現われる。しかし、この場合それは、靈感から生まれ、傍で構成された何らかの断片のように集合に付着するのである。ブルーストはバルザックの作品の統一性について、また同じく自分自身の作品の統一性について、こう語っているのだ。また、『失われた時を求めて』という文学機械において、あらゆる部分が、対称的でない側面、中斷された方向、閉じられた箱、底の通じていない器、仕切り壁のようなものとして産みだされているのは驚くほどである。」

「ブルーストにおいては、罪悪感という見かけのテーマには、このテーマを否定するまったく別のテーマが絡みあっている。つまりそれは雌雄両性の仕切り壁における、またシャルルスの出会いやアルベルチーヌのまじろみにおける植物的な無邪気さであり、ここでは、花々が君臨し、狂気が無垢なものとして示されている。シャルルスの明白な狂気であれ、アルベルチーヌの推定される狂気であれ。」

**対シヨイス**：『失われた時を求めて』の鉄道の旅においては、決して全体が見えるわけではなく、眺める観点にも統一性はない。むしろ全体や統一性は、ただ横断線の中にあつて、旅行者は夢中になつて窓から窓へ移動し「途切れたり対立したりするもろもろの断片を近づけ、あるいは移しかえようとして」、このような横断線を描くのである。近づけ、あるいは移しかえるということ、これをまさにシヨイスは「あらためて形態を与えること」**reenbody** と呼んでいた。器官なき身体はひとつの全体のように生みだされるが、それはまさにそれ自身の場所において、生産のプロセスの中で、

この全体によつて統一化も全体化もされないもろの諸部分の傍らに生みだされる。」

さらに、ドウルーズは、「ミッシェル・カルージュが文学作品の中に発見したいくつかの幻想的機械を「独身機械」名付けたものに、デュシャンの『裸にされた花嫁……』、カフカの『流刑地にて』の機械、レーモンド・ルーセルの諸機械、ジャリの『超男性』の諸機械、エドガー・ポーのいくつかの機械、ヴィリエ・ド・リランダの『未来のイヴ』等々があり、これらを一つにまとめる「独身機械」の特徴は、「拷問、暗い影、古い「掟」を具えていることによつて、古いパラノイア機械を示している」ことだといふ。

ドウルーズは「流れの遮断システムそのものを機械と定義する」といつていますが、ここで引用されている文芸・芸術から推察すると、「欲望機械」（遮断システム）とは「遮断するシステム」というよりは、「遮断されたシステム」のことをいつているようです。なにを遮断されたシステムなのかという点、「神の精（エキス）」から遮断されたシステムです。二〇世紀は、「神の精（エキス）」（魂）が薄まり、あるいは遮断され、「身」が剥き身にな

つたということでしょうか。

それにしても、ドウルーズの「欲望機械」とは、身体を観念的「身」（表象的身や抽象的身）に昇華する装置に他なりません。これは、以前みた、哲学ゾンビ（意識だけがない身体だけの人）すら否定して、身体まで観念化する装置（機械）です。

哲学ゾンビは「行儀よく、まともで、外見からはわれわれとまったく見分けがつかない存在だ。どんな医学的検査や心理テストを受けさせても、いかなる観察者によっても、人間と哲学的ゾンビは見分けられない。／唯一の違いは、哲学的ゾンビには意識がない」（ジュリオ・トノーニとマルチェッロ・マツスイミーニ『意識はいつ生まれるのか』巫紀書房）で、まだ生身は残っていました。ドウルーズ（&ガタリ）は、哲学的ゾンビすら退治してしまうのです。

ドウルーズ&ガタリの本とデスマッチの後で、ドウルーズ（&ガタリ）が何度も肯定的に取り上げているアントナン・アルトーの詩を読んでみると、これが実によく理解できるように感じられます。

重大なことは

この世界の

秩序の背後に

もう一つの秩序があるということだ

われわれが知っていることだ。

それはどんなものか。

それはわからない

この領域において可能な仮定の数および秩序

は

まさに

無限なのである！

では無限とはなにか

われわれはそれをよく知らない！

それは

われわれの意識が

法外な、

果てしない、法外な

可能性にむけて

開かれるのを

示すため

われわれが使う

一つの言葉である。

意識とは一体何だろうか。

われわれはそれをよく知らない。

それは無である。

われわれに何か理解できないことがあるとき

どの側面においても

これを理解できないか

示すために

一つの無を

われわれは使用する

そのとき

われわれは

意識といい、

意識の側面というのである、

しかし他にも、無数の側面が存在するのである。

それで？

意識は

われわれの内部で

性欲に

飢餓に

縛りつけられているようだ。

しかし意識が

こういったものに

まったく

縛られないこともありうるであろう。

(中略)

それで？

それで

可能性の空間は

ある日私に与えられた

まるで私がひり出す

大きな屁のように

しかし空間についても、

可能性についても、

私はそれが何だかよく知らなかった、

それを考える必要も私は覚えなかった、

それらは

一つの要求の

切迫した必要に直面して

実在し

あるいは実在しない

事物を定義するために発明された

言葉である

この欲求とは観念を、

観念とその神話を打ち消し、

そのかわりにあの爆発的な必要性の

雷鳴のような表出を

君臨させようとする欲求である、

私の内部の夜の身体を拡張すること、

私の自我の

内部の無の身体

夜であり、

無であり、

無思考であり、

何か

置き換えられるべきものが

存在するという

爆発的な確信である

私の身体。

そしてほんとうに

それをあの臭いガスにおとしめてしまうとい

うのか、

私の身体を？

私の内部に

発生する

臭いガスがあるから  
私は身体をもっているんだって？

(中略)

私は窒息するしかない、

そして私はそれが攻撃なのかどうかわからな  
い

けれどもこうして私を問いでおしつぶし

問いがなくなり

問いが無になるまで

私のなかで

身体の観念が

身体であることが

窒息するまで

人は私をおさえつけた、

私が猥雑を感じたのはそのときである

そして私が

錯乱によって

過剰によって

窒息に反乱して

放屁したのはそのときである。

つまり私の身体にいたるまで

身体にいたるまで

人は私をおしつぶしたのだ

そのときである

私はすべてを爆発させた

私の身体に

人は決して触れることはできないから。

アントナン・アルトーの「問いが提出される

……」(『神の裁きと訣別するため』河出文庫)

より

このアントナン・アルトーの詩を読んでいると、不思議な感覚に捉えられます。これは、ドゥルーズが書いた詩ではないかと、錯覚させられるのです。特に、ドゥルーズ&ガタリの本とデスマッチの後ではそれを強く感じます。しかし、たぶん事

実は逆で、ドウルーズ (&ガタリ) が、アルトールの詩から抽出した観念を特殊な造語に加工して超観念を創造したのが、ドウルーズの観念世界です。そして、ついに哲学的ゾンビまで虐殺されます。

### 3. バリコード

アントナン・アルトールの「神のエキス」がドウルーズに流れ込んでいるのは、確かなようです。アルトールがこのような奇妙な詩を書き、演劇を創作したのは、すでにこれまで見てきたように、パリを始めとする未開（と欧米が勝手に定義している）の精神文化の影響が強く作用したためです。しかし、パリの精神文化は、「心身二元」観（論）の対極にある「心身一元」感に基盤をもっています。アントナン・アルトールは、パリの演劇を残酷劇として「心身二元」論（観）の演劇の原始型と解釈しましたが、それは間違いです。パリの精神文化は、それほど特殊なものでもありませんし、少なくともインド（南アジア）、東南アジア、極

東アジア、雲南（ヒマラヤ・チベット）に分布する文化が、少々純化し特殊化したものといっても良いでしょう。そこで、もう一度、パリの精神文化（「心身一元」感）を照射して、「心身二元」論（観）の文化の骨格を透視しておきましょう。なお、かつて述べたように、「心身一元」感（論）は「内観法」と呼んだ認識法（感）で、「心身二元」論（観）は「外観法」と呼んだ認識法（観）です。

つまり、「内観法」は「プラトンの洞窟」にとどまり個人の内部構造を徹底的に問うことにより得られる認識法で、「心」の基盤は個人の内面にあります（「心」の個人主義）。「外観法」は「プラトンの洞窟」から出て光の外界を徹底的に解析することにより得られる認識法で、「心」の基盤は、外部から照射される光（根源的アイデアの光）で個人の「心」が初めて認識され、したがって心の原型は外界（人間の外）にあることとなります。外観法を支えるのは分析・分解的で、断片的で、アトム的で、それらを統合しても基本はモザイク的認識の世界観にしかありません。一方、内観法を支えるのは、外部刺激を極力断った脳内過程における認識法で、瞬間的空間把握や感性や自然共生を主

体とする総合的認識の世界感となります。

バリ・コードを通して見ると、「心身一元」感と「内観」法、「心身二元」観と「外観」法はきれいな対概念（あるいは表裏概念）になっていることが分かります。以下に、具体的事例を見ていきます。

**演劇**：アントナン・アルトーがこのような奇妙な詩を書き、演劇を創造したのは、すでにこれまで見てきたように、バリを始めとする（原始的と称する）精神文化の影響を強く受けたためです。

形而上学的なもの、  
神秘的なもの、

断固とした弁証法の存在するところに、

私の飢えの  
大きな結腸が

ねじれるのを私は聴く

そしてその暗い生命のさまざまな衝撃のもと  
で

私は私の手に

衝動のダンスを教えこむ

私の足にも  
あるいは腕にも

演劇と歌のダンスは、  
人体の悲惨の

たけりくるつた反乱の演劇である

人体は侵入することのできない問題をまえに  
している

その問題の受動的で

特殊で、

理屈屋で、

とっつきにくい

あいまいな性格は

人体をこえている

この詩は以前にも引用した、アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』（宇野邦一、鈴木創士訳、河出文庫）にある、「残酷劇」の〈追伸〉にあります。「残酷劇」は、フランスのパリで上演されたインドネシアバリ島のバリ演劇に触発されて書かれたもので、それは、アルトーの中で、欧州の「意識」の演劇（心理劇）、ひいてはその文化、

思想の解体を迫るほど強烈な体験であったようである。このアルトローの叫びは、叫びとして感じる以外にありませんが、それは「心」と「身」の凄まじい分離感覚（観）です。あるいは、その逆の「心身」一体化への絶望的希求です。宇野邦一と鈴木創士の解説によると、アントナン・アルトローの歴史的「身体」は、「精神」とともに、「精神」のこちら側で、まさしく永続的な内乱状態のうちにあり続けた。それは「悪」のただなかを通り抜けようとするグノーシス的な「身体」であり、時間を知らない全面的なカオスに接した「器官なき身体」です。

アントナン・アルトローのバリの「残酷劇」が、ドゥルーズの手にかかると、「生身」を失った欲望機械へと昇華され、形而上化されます。つまり、アルトローに与えたバリ演劇のインパクトは、ドゥルーズにより上品な観念論へとロンダリングがなされていきます。以下、ドゥルーズの『アンチ・オイディプス』から、ロンダリング過程を見つてみましょう（ただし、意味がとれないと思いますので、西洋のロンダリングの手口を感じるだけで我慢してください）。

欲望機械は、私たちに有機体を与える。ところが、この生産の真つ只中で、この生産そのものにおいて、身体は、組織される「有機化される」ことに苦しみ、つまり別の組織をもたないことを苦しんでいる。いつそ、まったく組織などないほうがいいのだ。こうして過程の最中に、第三の契機として「不可解な、直立状態の停止」がやってくる。そこには、「口もない。舌もない。歯もない。喉もない。食道もない。胃もない。腹もない。肛門もない」。もろもろの自動機械装置は停止して、それらが分節していた非有機体的な塊を出現させる。この器官なき充実な身体は、非生産的なもの、不毛のものであり、発生してきたものではなくて始めからあったもの、消費しえないものである。アントナン・アルトローは、いかなる形式も、いかなる形象もなしに存在していたとき、これを発見したのだ。死の本能、これがこの身体の名前である。この死には、モデルがないわけではない。実際、欲望はこれもまた、死をもまた欲望するのである。

なぜなら死の充実身体は、みずからは動かずして欲望を動かすものであるから。ちょうど生のころもこの器官が作動する機械、working machineであるからこそ、欲望が生を欲望することになるように。こうしたことが、いかにして一緒に進行するのか、いまは問わない。こうした問題それ自体が、抽象の産物なのである。欲望機械は、たえず自分の調子を狂わせながらまさに変調の状態において作動するのである。シュレーバー控訴院長は「長いこと、胃もなく、腸もなく、ほとんど肺もなく、食道は裂けて、膀胱もなく、肋骨は折れたまま生きていた。かれはときどき、自分自身の喉の一部を食べてしまった。以下同様。」器官なき身体は、非生産的なものである。にもかかわらず、それは、接続的総合の中で、その時と場所をえて、生産する働きと生産されるものとの同一性として生みだされる(分裂症者の机は、ひとつの器官なき身体である)。

心身二元論的思考で「身」を形而上学の俎上に

載せると、「身」は「欲望機械」となり、「器官なき身体」となります。論理はもちろん全く分からないですし、感覚においても共感できるものはありません。ただ、上記の文章から理解できるのは、シュレーバー控訴院長とアントナン・アルトーがジル・ドゥルーズのなかで、完全に融合していることだけです。シュレーバー控訴院長は分裂症者のようであり、アントナン・アルトーはヤクで常に意識が朦朧していました。ドゥルーズ(&ガタリ)の「心身」のなかで実際、何が起きていたか知るよしもありませんが、何らかの理由(切っ掛け)でアルトーやシュレーバーと「神のエキス」を共有できる「心身」状態に限りなく墜ちていったのです。この三者に共通なのは、「心」の錯乱状態において、「身」も形而上化し、「欲望機械」のような、「器官なき身体」のような観念的身体と化すことです。

アントナン・アルトーは、バリ舞踊を残酷劇と捉え、そして、上記のような心身二元論的解釈で、「身」自体を観念化してしまいました。それは、西洋の心身二元論的世界においては、有効なのでしようし、西洋の硬直化した思考や思想には新鮮

で革新的何かを与えたのでしょう。しかし、バリ舞踊自体はそのようなものではありません。しつかりとした、心身一元感の世界の元にあります。

安田登は動作に関わる筋肉として、表層筋と深層筋があり、能では深層筋（大腰筋）が極めて重要であるといえます（安田登『疲れない体をつくる「和」の身体作法 能に学ぶ深層筋エクササイズ』祥伝社黄金文庫）。幼児の歩き方は、五歳くらいまでは、体幹をねじっている子供はおらず、皆「二軸歩行」をしています。それが、大人になると、中心軸感覚の「一軸歩行」になると木寺英史は指摘します。世阿弥は、理想の能、理想の演技は「幽玄無上の風體」といい、「童形（どうぎよう）なれば、何としたるも幽玄（いうげん）なり。」と断言しています（世阿弥『風姿花伝』岩波文庫）。バリのレゴンダンスも、「二軸動作」が基本です。アルトーはこのバリのレゴンダンスをみて、「あのロボットの軋（きしみ）み、命を与えられたマネキン人形の踊り」といいました。アルトーには、深層筋による舞踏が、ロボットのよう、マネキン人形の踊りのように、そしておそらく操り人形のよう、に写ったのです。西洋の舞踏は表層筋の舞踏だ

からです。西洋は、舞踏だけでなく、絵画も彫刻も、表層筋（あるいはそれを皮膚を被せた）の描写に心血を注ぎます。ただし、架空の神の理想的表層筋を知る（認識）するために想像的描写をするわけですから、その過程で生「身」は形而上学的「身」として扱われるわけです。つまり、「神のエキス」を注ぐにふさわしい形而上学的「身」（限りなく神に近い「身」）を追求するのが、芸術の目的です。アルトーは、バリ舞踏をみて、理屈で固められた西洋舞踏の本質的限界を悟ったのは確かです。上記の詩は、その悟りの叫びです。しかし、アルトーはバリ舞踏は「深層筋による舞踏」で、それは、「心身二元」感に基づく「内観法」的文化から立ち上げってきた、そのような文化基盤を全く理解できなかったようです。むしろ、バリ舞踏を西洋の「外観法」的見方で理解し、西洋舞踏をますます分解的に切り刻み、微分的世界観へと墜ちこんでいきます。「心身」はますます分離し、ずたずたになっていきます。「心身一元」感のバリ舞踏が「心身二元」観（論）に基づく西洋舞踏の解体を促進したのは全く奇妙なことです。アルトーがバリ舞踏を誤解しただけの話です。しかし、

それが、大騒ぎの源となつていきます。

バリ舞踏を私はそれほど特殊で奇妙とは思いません。バリ舞踏は、指先の一本一本にまで気を配つた手の動き、二軸歩行や多彩な足運びで外反母趾的足運びもあるのが特徴的で、内筋(大腰筋)を中心とした運動のようで、見せるといよりは、演じる(体を動かす)ことに主体が置かれている感じがします。このような特徴は、古代インドから続く舞踏で、身体使いが、普段あまり使わない動作で、その筋肉も普段はそういう使われ方をしないようなものです。つまり、非日常的動作をふんだんに取り入れている舞踏です。どうもそれは、もともとは舞踏というよりも体操(ヨガ)みたいなものだったのでなからうかと推察されます。インドのこの深層筋(大腰筋)「内筋と呼びます」の基本動作は、仏教やヒンドウ教とともにアジアに広がった動作機作のように思えます。農耕とかなり関係があるかも知れませんが。

バリ島の東にロンボク島があり、この両島の間にあるロンボク海峡をウォレス線(アルフレッド・ラッセル・ウォレスが発見)が走り、生物相が生物地理区で東洋区(バリ側)とオーストラリ

ア区(ロンボク側)にきれいに区分されます。こ

の海峡は、最も狭いところでは幅一八キロメートル程度ですので、気象はそれほど大きな違いはないのですが、バリ側植生は湿潤熱帯性ですが、ロンボク側植生はオーストラリア区の乾燥地適応植物で占められ、土壌も極度に乾燥しています。植生が土壌特性を変えていて、気象にも影響をおよぼす大変興味深い生態系が隣接してあります。また、ロンボク海峡を境に、舞踏や織物や面や食などの文化が大きく異なつてきます。パプアまで行くと、舞踏などは、まるでアフリカのような錯覚に陥ります。パプアでも舞踏は、深層筋「内筋」が主体に見受けられますが、バリと異なるのは、リズムが主体となり、跳ねたり、腰を振ったり、筋肉をピクピクさせたり、体全体がドラムに合わせて振動している感じがします。バリ島以西では、深層筋「内筋」の舞踊ですが、手足で型を描くような仕草になり、パプアに比べると静的舞踊です。

アジア・アフリカの舞踏の基本は深層筋「内筋」で、「心身一元」感の世界で、内観的認識の体操と  
思います。ヨーロッパの舞踏の基本は骨格筋「外筋」で、「心身二元論」の世界で、外観的認識に対

応するシステムです。

全くの私見で、当たっているか分かりませんが、古代インドの仏教やヒンドゥー教が浸透した地域は、山の裾とそれに続く平野の境界領域、いわゆる里山といえる地域でなからうかという気がします。つまり、農耕とか、山裾の産物の運搬に必要な、深層筋「内筋」を主とした労働が必要な地域。ヒマラヤ・チベットの裾、雲南、東南アジアの山岳や島嶼部、極東アジアで、ヒンドゥー教や仏教が広がった地域です。モンゴルには、ラマ教が入りましたが、乗馬というのは深層筋を使った「二軸感覚動作」で、したがって「心身一元」感があると理解されます。ジンギスカンの故郷は、ウランバートルの北にあるヒンタイー山脈の麓です。心身が一体となつて、なおかつ自然とも分離しない、そのような「心身一元」感は、サトヤマ（里山の農用林という意味でなく、人と自然の共生・共存圏という意味で、かなり広く捉える）生存圏に特に強く発達して来たのではないのでしょうか。

**絵画**…バリ島のウブドにあるネカ美術館は、著名な絵画コレクターのステジャ・ネカによって一

九七六年に開館し、ここにカマサンスタイル、バトウアンスタイル、ウブドスタイルなどの伝統的なバリ絵画の展示館、バリ島在住のオランダ人アリー・スミットの作品を集めた展示館、現代インドネシア絵画を集めた展示館があります。この中でも、バトウアン村のバトウアンスタイル絵画は、コロナル時代にバトウアン村に滞在した外国人に画家はいなかったため、この地域の絵画は西洋の影響をほとんど受けていないといわれています。バトウアンスタイル絵画はインド叙事詩やヒンド

ゥー神話の物語をテーマにした暗めの色彩でキャンバスいっぱい緻密に描かれた細密画です。一九三〇年代にバトウアンスタイルが確立しています。グレゴリー・ベイトソンとマーガレット・ミードは一九三六年から一九三八年にかけて、バリ島中部においてフィールドワークを実施し、バトウアン村にも滞在し、絵師イダ・バグス・ジャヤーティ・スラーの作品を分析していますが、ベイトソンとマーガレット・ミードがバトウアンスタイル絵画に影響を与えた痕跡はありません（ベイトソンは各地の文化を調査する際に、極力介入しないように心がけていた）。

バリ絵画の大きな転換期は、一九二〇年代オランダ支配下のウブドの領主チヨコルダ・スカワテイ一族に招かれた、ドイツ人画家・音楽家ワルター・シユピースが西洋絵画を教えることによるといわれています。そして、これまでまるで、シユピースがバリ絵画を創設したみたいなのが流布されていますが、これは西洋の自己中的解釈(言伝)にしか過ぎません。確かに、絵の具とか絵筆とかで、西洋風の絵画の描き方を教えたでしょう。

色彩は鮮やかになったでしょう。しかし、当時(ほとんど現在も)の絵で、油絵的な西洋技法の特徴のひとつである解剖的手法はほとんど見られませんが、バリ島在住のオランダ人アリー・スミットの作品をみると、むしろバリ絵画を模倣した感じの油絵を描いています。バリ絵画と比べると、むしろ構想や創造の貧しさを感じます。

バトウアンスタイルの作品はユニークではつきりとわかる特徴があります。ひとつの作品に描かれたいくつかの場面は物語的要素を持ち、全体としてひとつのストーリーの中で描かれています。また、小さく様式化された人物が空間を埋め、西洋技法の特徴のひとつである解剖学的手法はほと

んど用いられていません。絵は暗くミステリアスな雰囲気を持ち、宗教テーマの作品では装飾的な群衆や茂みに囲まれて行われる儀式を効果的に描き出しています。そもそも、バリ島の絵画は、西欧的な「芸術絵画」とは異なり、バリ・ヒンドゥーの祭礼や儀式に使われる伝統的奉納画として伝承されてきたものです。絵画を描く動機もまるで異なることは重要です。

グレゴリー・ベイトソンは、バリの絵画をよく観察しています(G・ベイトソン『精神の生態学』佐藤良明訳、思索社)。

芸術と呼ばれる行動、あるいはその行動の産物(これも芸術と呼ばれる)は、ほとんど例外なく、二つの特性を持つている。まず第一に、芸術は技能(スキル)を必要とする。あるいは技能を披露する。そして第二に、芸術には冗長性とかパターンとかいうものが含まれる。

しかし芸術家の技能はまず冗長性を維持すること、そして次にその冗長性を「変奏」することに発揮されるわけだから、右の二つを別個に扱うことはできない。

職人的な技能が比較的低次の冗長性をつつている場合、今述べたことが明確に観察される。例としてバリ島、バトゥアン村の絵師イダ・バグス・ジャーティ・スラーが一九三七年に描いた作品を使おう。バトゥアン画派の絵画はほとんどがそうであるが、この絵にも背景に濃密な葉の繁みが描き込まれており、そこに基本的ではあるが高度に訓練された技能が発揮されている。ここで冗長性は、まず葉形の均一性ないしリズムカルな繰り返しという形で得られている。しかしこれは、いわば「もうい」冗長性だ。その隣に汚点を配することで、あるいは次にくる葉のサイズまたは色調を変えることで、この種の冗長性は簡単に壊れたり途切れたりするものである。

バトゥアンの絵師が他人の作品を見るとき、まず背景の繁みのテクニクに注目することが多い。葉の描き方を言うと、まず最初に鉛筆のフリーハンドで輪郭をふちどり、それから一枚一枚黒のペンでしつかりなぞる。すべての葉の輪郭が出来上がったのち、筆に薄い墨を含ませて一度塗り上げ、それが乾いてから二度目は

外縁を除いて、葉の中心部近くを塗り、その次はさらに内側と、同心円状に重ね塗りをやっていく。こうして、縁が白っぽく、中心に行くにしたがって色濃くなっていく葉の群れが描きあがる。

(中略)

しかしこうした「正確さ」の上に、レベルの異なる冗長性がくる。低次の画一性を「変奏」するところに高次の冗長性が生まれるのだ。ある箇所を別の箇所とどう違えるのか。そしてそれを違えながらも、その違いがそれ自体なんらかの冗長的な繰り返しの中に——つまりより大きなパターンのなかに——収まるためには、全体をどうあしらったらいのか。実際のところ、第二のレベルを成立させることこそ、第一レベルにおける制御の必要生と機能があるのだ。この絵かきは、その気になれば葉を均一に描くことが出来る、という情報を鑑賞者が受信できなければ、その均一性が変奏されることの意味が消えてしまうわけである。つねに一定の音色を出せるバイオリン弾きだけが、音色の変化を芸術的効果のために使う

ことができるということだ。

この原理は美的現象を考える上で基本になるものである。技能とパターンとの結びつきは、美の鑑賞にはほとんど普遍的なものだが、その理由も今の原理から説明されると思う。例外もたしかにある。手を加えていない自然、拾ってきたものをそのまま陳列する「ファウンド・オブジェ」、インクのしみ、統計の点々図、ジャッソン・ポロックの作品。これらが美を伝えることはある。しかしそこには同じ原理が逆から例証されていないだろうか。目にするオブジェそのものの構成はたとえランダムであっても、より大きなパターンのなかで、そこに制御が働いているという錯覚がうまれることはあるだろう。また中間段階のケースもある。バリの木彫りの像ではよく、像の形と表面の細部をあらわすのに自然の木肌がそのまま生かされる。ここで彫師の腕（スキル）は、細部をいかに「構成する」かではなく、すでに構成されている木のなかに、どのように自分の発想を忍び込ませ、いくのかという点に発揮されるわけだ。ここに単なる具象によって得られるのとは違った、

特別な芸術的效果が生まれる。彫師のデザインと自然の物理的システムが協働してこの像の姿を決定しているということが伝わってくる。ところに、独特の美的効果が生まれるのである。

ペイトソンは「バリの木彫りの像ではよく、像の形と表面の細部をあらわすのに自然の木肌がそのまま生かされる。」と指摘しますが、これは重要な点です。西洋では、像を彫るとき空想（想像）的理想像を刻み込んでいきますが（観念的操作、微分的解析操作）、バリでは素材から像を取り出すというのです。これはいつてみれば、円空の仏像とおなじ創作原理です。円空は確か、「仏様を取り出す」というようなことをいつていたと思います。絵画も彫刻も、バリでは結局、自然から取り出すものということになります。ペイトソンにはそれ（取りだされるもの）が精霊であるとは理解できなかつたようですが。

バリの細密画の起源は不明ですが、インドの細密画の影響が考えられます。インドのニューデリーにある国立博物館は整備が良くなく、すさんだ

感じで、いわゆる絵画にはほとんど見るべきもの  
がありません。整理が悪いですが、細密画は充実  
しています。ウダイプル派。パンナーラル『マハー  
ラーナー・フアテ・シン、チットールでの虎刈り』  
の細かな葉の描写は、バリ細密画そのものです(山  
田和『インド ミニチュアル幻想』平凡社)。細  
密画は精霊のいる風景の描き方として最適である  
ことを、水木しげるから学びました。例えば、水  
木しげるの『水木しげるの戦場——従軍短編集』  
(中公文庫)などをみると、動きのない風景画が  
所々挟まれています。これにははつとさせられ、  
彩色はされていますが、まさに細密画なのです。  
水木しげるの細密画は、まさに精霊が自然の中に  
潜んでいるという感覚を与えます。インドも精霊  
に満ちている、バリも精霊に満ちている、そして  
日本にも。その精霊のいる風景を描けば、一つは  
細密画になるのです。

「サイケデリック」(サイケ⇨精神、デリックス  
⇨拡張剤)やヤクを用いてかかれた絵画は、アメ  
リカやヨーロッパの現代美術館にいけばいやとい  
うほど見ることができます。原色の光の束のよう  
であり、バラバラな具象だかなんだか分からぬ、

得体の知れない群れです。武井秀夫十中牧弘弁允  
『サイケデリックスと文化 臨床とフィールドか  
ら』(春秋社)は、いまではありえない、各種「サ  
イケデリック」を自ら試して、研究した成果を本  
にしたものです。描写からすると、ぐちゃぐちゃ  
の世界が現れてきて、東洋の内観的瞑想によるイ  
メージの出現とはまるで異なるようです。欧米が  
「サイケデリック」やヤクで、まるで内観的世界  
を獲得したかのような気になっているようですが、  
それ自体が全くの幻想であることがこの本から読  
み取れます。「座禪・瞑想等の内観法的深層内面像  
とヤク・サイケデリックによる外観的表層内面像  
の文化的意味はまるで異なるので、はつきり区別  
して議論しないとけません」。サイケデリックの  
それは、アントナン・アルトーが描いて見せた、  
バラバラのグロテスクな世界にしかすぎません。

あるいは、ヤク中のサルトルが『嘔吐』で書いて  
見せた意識像です。サルトルの場合に、単に幻覚  
であり、それが実存とすると、(サルトルの)実存  
とはいかにも軽薄な概念に過ぎないことも理解で  
きます。マロニエの樹の根元をみて、嘔吐に襲わ  
れるのは、心(観念)はなぜか樹の根に「神のエ

キス」を注入したくなったのでしようが、身が身を挺して嘔吐して、心（観念）の暴走（制御不能）をようやく止めたというしだいです（という風に私には読めます）。ヤク中のたむごことです。フツサールがいう実存なぞという大それたものではありません。「心身三元論の世界では、ヤクや「サイケデリック」は心（観念）の暴走をもたらすだけのようです。

先の『サイケデリックスと文化 臨床とフィールドから』で、加藤清はペルーのシャーマン画家パブロ・アマリンゴの油絵で、その中でも「精霊の神話的な変化」は、「我々の個々に細分された微視的サイケデリック体験（小曼荼羅化、知覚の変貌、情動的錯視、共感覚、色彩酩酊、有情化、相貌化、相貌的直角、身体的心像の変容）を集積し、それを材料にして、ペルーの風土の下でそれを統合し、芸術的に表現しているように思われ、筆者は大変感動した」と述べていますが、これは、多分、間違があった見解でしょう。この絵は実に素晴らしい細密画なのですが、少なくとも、「サイケデリック」で微視的サイケデリック体験のようにバラバラになるだけの心象から、このような細密画

は生まれてきません。ペルーのシャーマンですから、ヤクのたぐいを使ってはいるのでしようが、それは深い瞑想への導きのようなもので、深い瞑想なしにこのような細密画が描けるわけがありません。また、大江健三郎のもらったフィチヨル・インディアン（のつむぎ糸絵画（ヤーン・ペインティング）は、「絵のなかばまであざやかな青のつむぎ糸で埋められている。それを背景にやはりあざやかな赤でふちどりした、単純な私たちの人物がふたりむかいあっている。片方はまっすぐ背をのばしているが老年の師匠（パトロン）のようであり、片方の若い弟子のような人物は、極端に首をうなだれている。両者の間を大きな樹木が区切り、かれらの頭上には太陽と月があつて、それらもみな幻覚作用を介して描かれるようなおそろしいあざやかなオレンジ、紫、グリーン、白である」です（『雨の木（レイン・ツリー）を聴く女たち』新潮文庫）の「雨の木」の首吊り男」より）。フィチヨル・インディアンも幻覚剤を使いますが、「つむぎ糸絵画」の幻想性と鮮やかな彩色は素晴らしいもので、欧米のヤクによる画とはまるで異なっています。

加藤清はパブロ・アマリンゴの油絵に微視的サイケデリック体験（小曼荼羅化、知覚の変貌、情動的錯視、共感覚、色彩酩酊、有情化、相貌化、相貌的直角、身体的心像の変容）をみたといひ、そしてサイケデリック体験自体はそのようなものなのでしょう。しかし、パブロ・アマリンゴの細密油絵は、精霊を自然のなかに感知出来るかどうかを示していて、それはそういう文化がないところに、「サイケデリック」を投入しても、欧米の現代美術が証明するように、無残なただバラバラになっただけの「心」の残骸が累々ということになります。本当に「サイケデリック」がこのような細密画を生みだすなら、このような細密画が溢れているはずですが、欧米の現代美術館を随分見ましたが、まったく見かけません。むしろ、欧米の現代美術館には文化の共同墓地を感じさせます。

**小説**…バリの舞踊ではトランス（憑依）状態に入っていくことがしばしばあるようですが、大橋力は脳電位データを取り、憑依下で暴れ狂っているのに、清明な意識で憩い安らいでいるときに現れる脳波  $\alpha$  波と、浅い睡眠状態に入って初めて現

れるはずの  $\theta$  波とが強大なパワーで出現することを明らかにしました（雑誌『科学』の特集「感情を支配するものは何か」七五巻六号、七二二・七二八）。つまり、バリの舞踊は、アルトールや西洋の人々が考えるような残酷劇でも、悪魔が取り憑くようなトランス（憑依）でもないのです。どうも舞踊による動的「禪」と言ってもよいかもしれません。バリを舞台にした、日本の小説や紀行文でも、欧米人のような異常反応を示すことはほとんどありません。むしろ非常に強い共感や共鳴感を示します。

吉本ばなな『マリカのソファ―バリ夢日記』（幻冬舎文庫）…マリカの多重人格の話で、まるでバリの精神文化に共鳴したような、不思議な感覚世界を描き出しています。

山田詠美『熱帯安楽椅子』（集英社文庫）…山田詠美の小説には、著者が第三者となり、さらにませた女の子（大人の純な女）が覚めた目で、他人の性を観察するような構造（文体）が多いです。濃密な性を描きながら何処かで覚めている。つま

り、どうも「心」「身」の分離を眺めている感じがします。ところがバリを舞台とした『熱帯安楽椅子』でもそのような構造を取っているはずですが、この小説では、バリの熱帯で精霊達のなかで、自身（主人公）の心と体（身）があまりにも濃密に融合してしまい、生命を爆発させていくような、まるでバリの憑依の世界に身を任せているような不思議な感じが出ています。

椎名誠『あやしい探検隊 バリ島横恋慕』（角川文庫）：「古きよき時代の遠い昔の日本の風景を眺めているようなやさしさがある。またここでは人や動物が田んぼの緑の中に融合している。」「これほどまで真剣に大地に頭を垂れ、目の前のものについて思いを一心に捧げるということが今までであったろうか。少なくともぼくは初めての体験であった。山と宇宙が目の前で一体となっている。」「端の方に二列に並んだガムランの演奏団がいる。一見単調のようだが、しかし聞いているときまざままに奥の深い、打楽器を中心にした音楽の中で、古典的な衣装をつけた踊り子が力をこめた踊りをふるまってくれた。それぞれに、『動く様式美』という

ようなものを感じる。」

中島らも『水に似た感情』（集英社文庫）：取材で出かけ、数人の関係者をナントカチャン呼び合う仲で、それぞれ特徴的気質の持ち主集団ですが、この本をバリで読んでみると、誰がどうだったかどうでもよくなってきた、人物達がなにやらバリの雰囲気の中までは溶けて融合してくるのです。個性とか、性格とか、人格とか、カルチャーとか、とにかくどうでも良くなってくる感じがしてしょうがない。

バリの精霊たちは、そこら中に潜んでいるから、葉に載せた御供えがそこらじゅうに置かれていきます。道路、玄関、塀、あらゆる所に。しかも一日に三度も御供えをします。これは、もう精霊を養っているという感じです。寺院が無数にあり、祠が無数にある。祭りの際には、各家庭の玄関先にはペンジョール（日本の七夕の竹飾りにも似た、竹の飾り付けで、その家の独特の文様がある）が立てられ、祖先霊や神々は、このペンジョールを目印に各家庭に降り立つといわれています。人間

が精霊を守る(養う)、それは精霊の棲む自然を守ることもありません。このようなアニミズムは緻密な環境情報を自然から取り出すための儀式かもしれません。自然に潜む精霊達とこれほど濃密につきあえば、自然の異常はたちどころに感知されるはず。精霊は人と自然を繋ぐ媒体です。アルトールや西洋の人々はバリ舞踏のなにおびえたのでしよう。日本の作家達が、異常反応しなかったのは、文化の根底が何であるのか、深い意味を投げかけていると思います。

#### 4. 大地・コード

かつて西洋では、「神のエキス」とは「大気圏外の神(絶対者)から注入されるといふ「外観的」の世界観が圧倒的で、そういう世界観を人々が共有していたからこそ、それをデカルトが「心身二元論(観)」として纏められたのだと思います。文化とはそういうものです。回りに共鳴する者がいなければそういう文化が成立するはずがない。漠然

とであれデカルトと意識を共有する集団がそうとう数いたはず。しかし、近代の一九世紀から現代にかけて、西洋の基盤中の基盤であるはずの「心身二元論(観) 自体が深傷を負います。特に、思想や文化や芸術において、「神のエキス」は薄まり続けます。「神のエキス」は、本来、天空から「身」(人)に注入されて来ましたが、一九世紀後半からは、なぜか「身」(人)を通り抜けて、「大地」へと注入され始めます。

**ポール・ヴァレリー**…初期にはギリシャの神々への讃歌である、「エレエヌ」「オルフェー」「ヴェニユスの誕生」「妖精の国」等々の詩を書き連ねています。そして「アポロンの巫女」(『ヴァレリー詩集』鈴木信太郎訳、岩波文庫)では、神の醜酔の胤(たね)を注入されて、胎内に神の子(分身?)を身(こ)もるといふ、「外観的世界」観の詩を書きます。自意識過剰のナルシスなのか、コンプレックスの塊のオイディプスなのか、私には分かりませぬが、いわゆる神々による自意識の強烈な目覚めとでもいいでしょうか。そして晩年に近づくにつれて、過剰な自意識は大地へと逃れていきます。

ここで、自意識はもちろん「神のエキス」です。下記の詩片は、「神のエキス」が大地に注入された感覚を描いています。

……貴重な堅さよ…… おお 大地の感覚よ、

わが歩みは、神聖なる確信を 汝の上に据ゑたるなり。

然るに わが生きたる足の、 触れ探り 安神を産み

しかもまた恐怖を抱きて誕生の約束を思ふその下に、

大地は鞏固不動なれど わが思考の臺座に迫り来る。

『ヴァレリー詩集』(同上)の「若きパルク」より

深い地底の祖父たちよ、 住む者も居ない頭よ、土を掬(すく)つて盛り掛けた重みの下に

土と化し、わが歩調(あしどり)も識別し得ない人々よ、

本當に蝕(むしば)む者、墓蟲でないとは證明し

切れない蛆蟲(うじむし)は、

墓場の石の下に眠る祖父たちの為ではなく、生命を啖(く)つて生きて、俺を離れることがない。

『ヴァレリー詩集』(同上)の「海邊の墓地」より

リルケ：神品芳夫によると、リルケは「キリスト教にはもっぱら批判的で、教会の形骸化を嘆き、人間が神と直接交わるのを妨げる「仲介者」イエス・キリストの役割を否定することに重点を置いてきた。神は遠いところにあった。しかしロシア体験によつて人間と神との距離が近づいたのである」といいます(『リルケ 現代の吟遊詩人』青土舎)。ここでいう「神」は、絶対「神」ではありません、リルケの「神」は、「神さま」で何やらアニミズム的です。

井筒俊彦はトルストイを「地的生命」といいます。ロシアの大地は「地的生命」をはぐくみます。

ここでは、「地的生命」とは「内觀的世界」觀をもつた生命と理解します。

リルケの詩は初期には「大氣圈内」を縦横無尽

に時空をこえて旅をしました。「大気圏内」の神（神々）・リルケの「内観的世界」・生命の根源の「大地」（井筒俊彦がいうところの「地的生命」）が、リルケの歳と共に繋がっていく感じがします。リルケは「大気圏内」↓「内観的世界の身」↓「大地」へと抜けていきました。

**ハイデガー**…ハイデガーは、青年期、故郷メスキルヒ近郊のポイロン修道院にて、本格的な深い瞑想生活に入ります。度重なる心臓発作（神経性心臓病）のなかで、ハイデガーは、「死を極限まで思うそのメレテ・タナトの行法がこうじたある日、最終最後のあるなにかを、しっかりつかむ。それは、「驚異中の驚異、つまり、存在者が『存在するそのこと』』をはっきり認識し、「なにか神のようなもの（em Gott）」を感じたという神秘体験を書いています（古東哲明『ハイデガーⅡ存在神秘の哲学』講談社現代新書より）。そして、ハイデガーは天空の神を抜け、実存（絶対神の实在）を身体内に一瞬感じ、『存在と時間』後は、「大地」の哲学（思索）を続けます。天空（神）↓身体↓大地へと抜けていった、まるでリルケそのもののように

です。

加藤泰義は、ハイデガーは「実存」をリルケによって分かり易く説明しているといっています。この「実存」の説明が、わたしにも最も分かり易い説明でしたので、少々長いですが引用してみます（『リルケとハイデガー』芸立出版）。

『マルテルン手記』のなかで、ホフマンスタールの「詩人の目には瞼がないみたいだ」に呼応して、リルケは「僕には僕を覆う屋根がない。雨は僕の目にしみる」と書いた。（中略）ヴェルレーヌといえば、名を言っただけで、「都に雨の降ることく、わが心にも雨ぞ降る」という句は誰にでも浮かんでくるだろう。この句のなかで、「わが心」は外の雨から遮断され、守られている。外と内は区別されている。そうであればこそ、外の景色で心の内側が「表現」されているのである。その「心」は近代の「意識」であり、そしてそうした心を「表現」することが近代芸術の本質だった。近代芸術の本質は「表現」だった。「表現」は人間の心の表現に帰着する。

それに対してリルケは「雨が僕の眼にしみる」と書いた。そこには内を守ってくれる壁はもうない。そのまま外の雨に曝され、外に対して剥き出しにされている。そのような在り様が「実存」と言われるものである。リルケはそうした在り様を「生」という語で示してはいる。しかしハイデガーは、自分の言う実存概念の内容がそこに示されているとして、リルケによつて「実存」を説明した。

リルケの場合、曝されているということは基本語の一つとっていい。次のような詩がある。

心の山上で曝されて 見よ あそこに何と小さく

見よ 言葉の最後の村落が そしてもつと高いところに

しかしそれもまた何と小さく まだ感情の

最後の農園が あれが見えるだろうか

心の山上で曝されて 手の下の

岩の大地が そこにはおそらく

花がいくらか咲いている 無言の絶壁か

らは

知ること無縁な花が歌いながら咲き出している

しかし 心の山上で曝されて 知る者はああ いま知り始め そして沈黙する者はどうなのか

そこには すこやかな意識をもつて

おそらく いくらかのものが いくらかの山の獣たちが 安心して徘徊し

出没しているだろう そして大きな守

られた鳥が

純粹な拒否の頂をまわって輪を描く――

しかし

心の山上のここでは 守られることもな

く……

人間は剥き出しの自然に放置されているといった意味の詩です。さらに、加藤泰義は次のように指摘します。

リルケは一九二六年十二月二十九日に死んだが、その病床でおそらく最後の詩を手帖に書き

つけた。そのなかで、

ああ 生とは 生とは 外にいるという  
ことだ

という決定的な句を書き残した(略)。その意味するところは、人間の生には「内」の庇護は一切なく、外へ吹き曝されているということにほかならない。

人間存在を「実存」から捉えるハイデガーは、実存 *Existenz* を原意<sup>2)</sup>おり「外へ出ていること」として捉える。この意味は、第一には、リルケと同様、人間は内側で「外」から守られた「意識」として存在しているのではなく、そのまま外へむき出しのまま曝されているとするものである。

むき出しのまま外へ出ているということは、第二には、外のもと初めからつながっているということである。「外」と「内」がそれぞれ先ず切株のように別個にあつて、次にそれが関係してくるというのではない。初めから外のものとなつながら、かかわっているというのである。

リルケの場合、すべてを「つながり」から捉えることが彼の基本だったことは先に見た。ハイデガーも人間存在をかかわり、つながりとして捉える。

さて、この解説を読むと、実存がすっかり分かった気にさせられ、人間存在は「つながり」だといわれると、「そのとおり」と、すっかり納得させられてしまいます。しかし、「意識」がそのまま外へむき出しのまま曝されている<sup>3)</sup>状態<sup>4)</sup>で、どういう状態なのか全く理解できません。これだと、「意識」は単なる外界に曝されたセンサー(感覚器官)ということになりかねませんか。これって、「心身一元論」のようだけど、結局、「心身」の「心」を「身」の外に一部曝すといった、「心身一元論」じゃないのかと疑われます。ハイデガーは「タオ(道)」を随分研究したように思われますが、結局、ハイデガーは、「タオ(道)」が「心身一元」であることを理解できなかったと私は考えます。それは西洋の伝統にしたがつてハイデガーも「心」を「身」からの出し入れで考えたせいではないでしょうか。

**ランボー** …ランボーは「キリスト教を信じた事はない。刑場で歌を歌っていた人種だ」と宣言します『地獄の季節』小林秀雄、岩波文庫。「神のエキス」の注入もない。いきなり、悪魔が出て、地獄が出てくる。ランボーの場合には、プラトンの洞窟そのものからスタートする感じですが。その洞窟は、闇で、地獄で、悪魔が蠢く。リルケのように、地上の精霊との出会いもない。ドゥルーズのような、「神のエキス」を注入する大地もない。

俺は毒盃を一盞(さん)見事に傾けた。——たまたま俺が受けた忠告には、くれぐれも礼を言つて置(お)こう。——臟腑は焼(や)けつく。劇毒に四肢は振(ね)じれ、形相は変り、俺は地上をのた打つた。死にそうに喉は乾(かわ)く、息はつまる、声も出ない。地獄だ、永劫の責(せ)苦(く)だ、どうだ、この火の手の上りようは。俺は申し分なく燃(も)え上がっている。悪魔め、ぐずぐずするんじゃない。俺は、善と幸福とへの改宗を、救いを予見してはいた。俺はこの幻が描けるか。地獄の風は讃歌(さんか)なぞ、免(ま)だと言う。神の手になった、麗(う)わ

しい、数限りないものの群れ、求道の妙(たぎ)なる調(しら)べ、力と平和と高貴な大望の数々、あゝ、俺は何を知ろう。

『地獄の季節』(同上)「地獄の夜」より

ランボーの詩にも、「神」という言葉が無数に出て来ます。しかし、その神は機能していない。つまり、「神のエキス」なぞ、これっぽっちも期待できない。ランボーの足元の大地の地獄には悪魔がいる。「実存」も機能しない。自然と対峙するのみである。西洋が見下していた、自然とようやく対峙したのです。リルケは自然の精霊と融和した。ランボーは、裸の自然と向き合っている。悪魔の潜むといわれてきた西洋の自然(おもに大地)と対峙している。地獄の自然と対峙している。次の詩は、大げさですが、西洋の三千年紀の呪縛を逃れた詩ではないでしょうか。

鳥の群れ、羊の群れ、村の女たちから遠く来て、  
はしばみの若木の森に取りまかれ、  
午後、生ぬるい緑の霧に籠められて、  
ヒースの生えたこの荒地に膝をつき、俺は何を

飲んだのか。

この種（おきな）いオアーズの流れを前にして、俺に何が飲めただろう。

——榆（にれ）の梢に声もなく、芝草は花もつげず、空は雲に覆われた。——

この黄色い瓠（ひきこ）に口つけて、ささやかな棲家（すみか）を遠く愛しみ、

俺に何が飲めただろう。ああ、ただ何やらやりきれぬ金色の酒。

俺は、剥げちよろけた旅籠屋（はたご）の看板となった。

——驟雨が来て空を過ぎた。

日は暮れて、森の水は清らかな砂上に消えた。

『神』の風は、氷塊をちぎりちぎっては、泥池にうつちやった。

泣きながら、俺は黄金を見たが、——飲む術はなかった。

「錯乱 II」『地獄の季節』（同上）より

ここは、ヒースの荒地（泥炭地）ですが、開発を拒んできた地です。泥炭地の水は、腐植酸により紅茶色ですが、ランボーはこれを黄金色といっています。ランボーにとつて、『神』の風は、無為無力です。俺（ランボー）は水を飲むことすらできない。美味しい自然ではない。拒絶する自然。『神』は「神のエキス」どころか、自然すら与えてくれない。

このランボーの目は、ゴッホの目のようにも感じられます。小林秀雄は、ゴッホが自殺する直前に描いた有名な複製画を上野の展覧会で見て愕然としたと書いています（『ゴッホの手紙』角川文庫）。

熟れきった麦は、金か硫黄の線条のように地面いっぱい突き刺さり、それが傷口のように稲妻形に裂けて、青磁色の草の緑に縁どられた小道の泥が、イングリッシュ・レッドというのかしらん、牛肉色に剥き出ている。空は紺青だが、嵐を孕んで、落ちたら最後助からぬ強風に高鳴る海原のようだ。全管絃楽が鳴るかと思えば、突然、休止符が来て、鳥の群れが昔もなく舞っており、旧約聖書の登場人物めいた影が、今、

麦の穂の向こうに消えた——僕が一枚の絵を鑑賞していたということは、あまり確かでない。むしろ、僕は、ある一つの巨（おお）きな眼に見据えられ、動けずにいたように思われる。

この「巨きな眼」（思想）は、「彼（ゴッホ）」には自然とは不安定な色彩の運動ではなく、根源的な不思議な力で語りかける確固たる性格なのであり、人間も、この力との直接的な不断の交渉によってのみ、本当の性格を得ると彼は信じてきた」といったもので、さらにたたみかけるよう次のように述べています。

彼（ゴッホ）のナチュラリスムとは、自然との不断の格闘のことであり、この格闘により、自然は人間の刻印を受け、人間は自然の刻印を受ける。この一全体を、饒舌と作為とによって解体しようとする現代に抗して彼は「人間性（ユマニテ）」と呼ぶのである。彼を駆り立てる彼に親しい魔神もそこにいた。

このゴッホの「自然との不断の格闘」とは、こ

れまでのように神が与えてくれた「美味しい（美味しい）自然」ではなく、対峙する自然です。どうも、ランボオの目にも、自然はそう写った、そう感じられます。この視点は、「心身二元論（観）をどういじっても出てくるものではありません。どこかで、西洋の自然観を抜け、「心身二元」観も抜けだした感じがしますが、では、抜けだして、どこに自分の「場」を見出したのでしょうか。そこは、洞窟でもなく、吹きさらしの荒野です。荒地です。

**スーザン・ソクタグ**…アルトーはバリの演舞から、全く基本コンセプトの異なる（理解していない）残酷劇を創作します。つまり、「心身一元」感のバリ演劇を、「心身二元」観の西洋演劇に作りかえます。スーザン・ソクタグは、このアルトーの残酷劇を、西洋の地下の文化に結びつけます。バリ演劇が換骨奪胎される見事な手口をソクタグを通してみてみましょう。これが、西洋観念論（形而上学）の一つの手口（ロンドンダリング）なのです。スーザン・ソクタグの記述からすると、彼女はバリ演劇を見たことがないようで、言葉だけで、自分

の概念に都合の良い様に好き勝手に論理を構成していきま。それは見事な手口ですので、少々長く引用します。(そもそも、バリ演劇なぞどうでもよいという姿勢もみられます。というか、もうほとんど触れもしません)。(スーザン・ソントグ『アルトーへのアプローチ』みずす書房)。

(実際) アルトーのいやしがたい意識の苦痛を惹き起すのは、まさしく精神を肉体から切りはなして個別に考えることを拒否するからにほかならない。彼の意識は肉体から遊離するどころか、その苦難がまさに肉体と直接関連していることに由来するような意識なのである。ありとあらゆる位階的意識概念、あるいはたんに二元論的意識概念との戦いのなかで、アルトーはつねに自分の精神をあたかも一種の肉体であるかのように扱おう——しかもそれはあまりにも無垢であるかあまりにも汚辱にまみれているために、彼には《所有》できない肉体であり、またその錯乱によって彼が《所有》されている《「憑かれている」》神秘的な体験でもあるのだ。

アルトーを嘆かせる困難は、その場に閉じこめられる。なぜなら彼はそもそも考えられないこと——肉体はどのようにして精神であるのか、いかにして精神は肉体でもあるのかという問題——について考えつづけるからである。このかぎりないパラドックスは、同時に反芸術でもある芸術を生み出したというアルトーの願いにも反映している。とはいえ、後者の逆説は現実的というよりもむしろ仮説的なものである。

どちらかといえば話し言葉のほうに向いているヨーロッパの俳優が、心の《運動選手》として再訓練されるような演劇を提唱することによって、アルトーは、精神的・肉体的努力——試練としての芸術への根深い嗜好を示す。／アルトーの演劇は、精神の概念を完全に《物質的な》事件にかえる激烈な機械であり、そのなかには情熱自体もふくまれる。感動や思想を表現するのにヨーロッパ演劇が何世紀にもわたって言葉にあたえてきた優位性に反対して、ア

ルトーは、感動の有機的基盤と思想の肉体性を、俳優たちの体を通して示そうとする。

プラトンの見方の基盤は、生と芸術、現実と表現とのあいだにのりこえがたい差異を想定することにある。『国家』の第七巻にみられる有名な比喩的表現のなかで、プラトンは無知を巧みに照明された洞窟のなかの生活にたとえている。その住人にとって生はひとつのスペクタクルのだが、ただそのスペクタクルは現実の出来事の影だけからなっている。洞窟は劇場である。そして真理（現実）はその外の日のある場所にある。『演劇とその分身』にみられるプラトンの比喩表現において、アルトーは影とスペクタクルについて、より寛大な見方をしている。偽りの影（およびスペクタクル）と同じく、真の影（およびスペクタクル）もありうると彼は考え、人はその両者を区別できるようにされるはずだと考える。洞窟を出て白昼の現実をみつめることこそが叡智ののだとみなすどころか、近代の意識は影の欠落に苦しんでいる、とアルトーは考えるのである。そのために

とるべき策は洞窟にとどまることである、しかしよりよいスペクタクルを創造しなければならぬ。アルトーの提唱する演劇は、《影を命名し、影を導く》ことによつて、さらには《新しい時代の影への道を準備する》ために——《人生の真のスペクタクル》はその道のまわりに集まるはずなのだが——《偽の影》破壊することによつて意識に奉仕する。

ニーチェが精神の無神論的神学、否定的神学、神なき神祕思想を冷静に受容したのにたいして、アルトーはある特定のタイプの宗教的感受性——グノーシス派のそれ——の迷路のなかをさまよつた（ユダヤ教、キリスト教、イスラム教の場合それぞれ異端的辺境に押しやられているとはいへ、ミトラ信仰、マニ教、ゾロアスター教、およびタントラ派仏教の中心に位置する永遠のグノーシス派の主題は、さまざまに宗教にさまざまな用語であらわれているが、つねにある共通の輪郭をもっている）。グノーシス説の主要なエネルギーは、形而上の不安と激越な心理的苦悩に由来する——捨てられたと

いう感覚、のけものにされているという感覚、神が不在となった宇宙のなかで人間の心を苦しめる魔神の力にとりつかれたという感覚である。

(中略)グノーシス派の隠喩においては、精神はうち捨てられたもの、失墜したものとして肉体に閉じ込められている。

精神を解放するものであるためには、演劇は生そのものよりもっと大きな衝撃を表現しなければならぬとアルトールは考える。しかしこの事実はアルトールの自由観自体がグノーシス派のそれであることを示している。

アルトールの主要隠喩は古典的グノーシス派のそれである。肉体は《物質》にかえられた心なのだ。肉体が魂を圧迫し歪めるように、言語もまた同じ作用をおよぼす、というのも言語は《物質》にかえられた思考にはかならないからだ。アルトールが自分自身に課した言語の問題は物質の問題と同一である。肉体への嫌悪と言葉

への反感は、同じひとつの感情のつた二つの形態にすぎない。アルトールの心象によつてたてられた等価関係のなかでは、性的関係は肉体の腐敗墮落した活動であり、《文学》は言葉の腐敗墮落した活動なのである。もろもろの芸術における活動を精神解放の手段として利する希望をアルトールが完全に捨てたことはなかつたが、芸術はつねにうさんくさいものだった——肉体がそうだったように。そして芸術に托したアルトールの希望は、肉体にたいするそれと同じく、やはりグノーシスのなものであつた。全体芸術のヴィジョンは肉体的救済のヴィジョンと同じ形を取る（「肉体は肉体的だ／それは独自に存在し／いかなる器官も必要としない」——アルトールは最後の詩のひとつにそう書いている）。芸術は、救済された肉体と同じく、それ自体を超越するときに——いいかえればそれがもはや器官（ジャンル）をもたず、さまざま異なる部分をもたなくなつたときにはじめて救済をもたらすものになる。アルトールの想像した救済された芸術にあつては、個々に分離された芸術作品は存在せず、ただあるのは全体芸術

という環境だけであり、それは魔術的、発作的であり、浄化作用をもち、そして結局のところ不透明なのである。

私は、ただただ感歎するのみです。お見事。アルトーの書いた物には、理解が間違っているとはいえず、まだバリ香が残っていました。ソクタグは西洋形而上学の強力な脱臭力をもちいて、無味無臭（そして無意味）なユニバーサル理論（普遍的と称する文化論・芸術論）をでっぴ上げます。

ジル・ドゥルーズ『アンチ・オイディプス』には「欲望と生産の未開の原始的統一体とは、大地機械」であると、〈大地〉がでてきます。なぜか分かりませんが、西洋には〈大地〉の哲学が綿々とあるのだといえます。

欲望と生産の未開の原始的統一体とは、大地機械である。なぜなら大地はただ分割される多様な労働対象ではなく、また不可分な唯一の総体でもあり、自然的あるいは神的な前提として、生産諸力の上に折り重なり、生産諸力を自分の

ものとして所有する充実身体なのだから。土地は生産の要素であり、所有の結果として存在するが、大地は、生み出されることなく、始めから存在する大いなる鬱積であり、土地の共同的な所有と使用を条件づける生産よりも上位の要素である。〈大地〉という表面に、生産のあらゆる過程が登記され、労働のもろもろの対象、力が登録され、生産の代行者や生産物が分配される。ここで、〈大地〉は、生産の準原因として、欲望の対象として現われる（この〈大地〉の上で、欲望と欲望それ自体の抑制が結びつく）。したがって大地機械は、社会体の最初の形態であり、原始的登記の機械であり、社会野を蔽う「メガマシン」である。大地機械は、もろもろの技術機械と同じものではない。技術機械は、手動的といわれるような最も単純な形態においても、すでに、作動し伝達しあるいは動力として働きさえもする非人間的要素を含んでいる。

ドゥルーズの論理にはまったくついて行けません

ん。そこで、ダビッド・ラプジャーの解説をたどってみます（『ドウルーズ 常道を逸脱する運動』堀千晶訳、河出書房新社）。

一般的にいつて、哲学が根拠の問いを立てるとき、否応なくこの問いは、大地に棲みつき生息することの問いになる。これはたんに、ドウルーズの哲学や、ドウルーズとガダリが共同執筆した哲学にのみ、当てはまるようなことではない。おそらくこれこそが、ニーチェにおける「大いなる政治」の意味であり、ニーチェはずでに国家主義的な再領土化と闘う術を知っていたのだ。人間が地上に登場することによって、なにが起こったのか。こうニーチェは問う。動物的条件を離脱することによって、人間は地上のなにを变化させたのか。その病はいかに地上に広がったのか。キリスト教とニヒリズムの全世界的運動を、いかに打倒すべきか。これは、ベルグソンが『道徳と宗教の二源泉』で提起する問いの意味でもある。いかなる手段によって、人間は大地を占拠するのか。人間が抱く「生への愛着」は、どうして大地を占拠するような人

間を規定するのか。人間はたんに、生への愛着を抱いているだけなのか、それはいかなる形態をとるのか。「大いなる政治」の問いが、いつも、大地にすみつき生息する様式にかかわっていること、また、この生息様式が存在者たちの生の力を触発する手段にかかわっていることを、どうして看過できようか。この意味で、ドウルーズとガダリは、ハイデガーが「民衆、大地、血について見誤った」と主張しているのである。というのも、ハイデガーにおける大地は、生の力能に一切結びつこうとせず、むしろ、『存在』の根底に、詩的な棲処による《存在》の護符に結びつくからだろう——この棲処は、なんと奇妙な気分、ひたっていることだろう。逆に、ニーチェ、ベルグソン、ドウルーズにおいて、大いなる政治は、生の問いと不可分であり、大地に棲みつき生息する様式とおして行われる、生の諸力の価値評価の問いと不可分なのだ。すなわち、「文明の医師」としての哲学者である。これこそおそらく、『千のプラトーン』にみられる「存在以前に、政治が存在する」という

定式の意味なのだ。大いなる問いとは、《存在》との関係における人間の存在をめぐる問いではなく、むしろ、地上における生の「運営（シエスチオン）」、破壊、保存の政治をめぐる問いなのだ。いかなる手段であれば、大地と地球を絞め殺す死の組織から逃れることができるだろうか。こうした死の組織といかに闘うべきか。人間の病——キリスト教、知性、神経症、ニヒリズム、資本主義など——が、いかにして地上の生を妨害するか。生の問題。

それゆえ、たとえ世界資本主義のやり方とまったくちがつていたとしても、たとえ手法が取るに足らないものであったとしても、今度は哲学者自身が、いかなる権利によつて、大地を占拠し、配分しうるかを決しなければならぬ。ドウルーズとガダリの哲学哲学的野心は、全世界組織（エキヌメーヌ）ではなく、平面体を（フランドメーヌ）を、脱領土化した《自然》や《大地》の平面を構成することにある。おそらくこれこそ、ドウルーズとガダリの哲学の究極の問いなのだ。すなわち、大地の哲学を構成するこ

と、大地を起点として大地の上ですべてを思考すること、すべてを大地との関係に導くこと。しかし、そのためには、大地が思考によつて脱領土化され、思考もまた大地によつて脱領土化されるのでなければならない。大地は、思考の大地になり、思考のための大地となる。これは、おそらく生にとつての好機となるだろう。領土化、脱領土化、再領土化といった用語で、すべてを思考すること。繰り返しになるが、『千のプラトール』の「対象」とは、『大地』と、『大地』に棲みつき生息することだけなのだ——あらゆる根拠の彼岸で。

（それゆえに）判断すること——裁くことは、範疇や、類や、種や、神学的階梯や、道徳的、認識論的な位階序列にもとづいて、『存在』を分割し振り分けることなのだ。『千のプラトール』については、大地を地層化するあらゆる文節、あらゆる形式、あらゆる組織は、神の裁きなのだ。

ダビッド・ラブリヤードの解説もドウルーズと

ガダリと同じぐらい、何がしたいのか、何を解説しているのか理解できません。それでも、ダビッド・ラプジャーードから、学び取れることはたくさんあり、それは西洋の観念論の根幹にかかわるほど重要です。まず驚きは、ドウルーズがニーチエやベルグソンのなかにきっちり嵌め込まれてしまうのです。ぴったりですよ。時代を隔て、思想も、価値観も、神も、自由・平等・平和も、国家主権も、ファッションも、嗜好も何から何まで変化しても、ドウルーズが西洋の哲学断片の内にごとな象嵌細工のように嵌め込まれてしまうのです。さすが、西洋観念論は。パワフルです。何でも飲み込んで消化してしまう（失礼、嵌め込んでしまう、そして跡形もなく異化してしまう）。素人にはこのプロセスは驚嘆です。

## 5. 偽造偽証コード

現代の欧米では、意味不明の文化・芸術・思想が氾濫しています。これは、一九世紀後期から二

〇世紀初期にかけて、あらゆる分野で起きたことで、単に各分野の一人の天才が成し遂げたことではありません。それを探り、明らかにすることは、じつは地球の持続性に極めて重要です。

**ソーカル事件**…岡本裕一郎は「フランス現代思想史をどう理解するか」という自らの問いに、プロローグで、「ソーカル事件」は避けて通れない問題であるといえます『フランス現代思想史 構造主義からデリダ以降へ』中公新書。「ソーカル事件」とは、ニューヨーク大学の物理学教授のアラン・ソーカルがしかけたイタズラで、「著名なフランスやアメリカの知識人たちが書いた、物理学や数学についてのばかばかしいが残念ながら本物の引用を詰め込んだ。パロディ論文」を作成し、現代思想系の『ソーシヤル・テクスト』誌に投稿したところ、このインチキ論文がなんと掲載されてしまったというのです。ソーカルは「わたしはこの論文を、まともな物理学者や数学者なら（いや、物理や数学の専攻の学部生ですら）だれでもインチキだとわかるように書いている」ことを公表し、この雑誌の編集長は、「著者でさえ意味が分からず、

しかも無意味と認める「論文」を記載した」理由によつて、イグノーベル賞まで受賞した、という有名な事件です。しかし、影響は編集者にとどまらず、引用された文献の多くが、フランスの現代思想家達の文章だったので、今まで、フランス現代思想は「難解」だからこそ崇拜されてきたのが、実際にはむしろ、「ばかげた文章とあからさまに意味をなさない表現に満ちている」ことが白日のもとにさらされました。彼らが物理学や数学「的」な概念を使つて書いた文章は、全くナンセンスだったので。さらに、ソーカルはジャン・ブリクモンとの共著で『「知」の欺瞞』を出版し、フランス現代思想家達の文章を広範に取り上げ、それらがいかに意味不明であるかを、完膚なきまでに暴き出しました。

その「日本語版への序文」で、「われわれは、ラカン、クリステヴァ、ボードリヤールやドゥルーズといった有名な知識人たちが、科学的概念や術語をくりかえし濫用してきたことを示す。濫用のひとつは、科学的概念を、何の断りもなくその通常の文脈を完全に離れて使うことだ。ただし、われわれはある分野から他の分野へと諸概念を拡張

することに反対しているのではなく、何の議論もなしにそうすることに反対なだけであることに注意。もう一つの濫用は、論点と関係があるかどうかどころか、その意味さえ度外視して、科学を専門としない読者に向かって科学の専門用語を並べ立てることである」と述べています（『「知」の欺瞞 ポストモダン思想における科学の濫用』岩波現代文庫）。

**リゾーム(根茎)**・ドゥルーズのリゾーム(根茎)概念はまさに、科学的概念や術語をくりかえし濫用している典型的例です。ソーカルは物理学や数学をやり玉に挙げていますが、ドゥルーズの生物学もひどい一言です。ドゥルーズの概念の一つのキーになっているらしい言葉が「リゾーム(根茎)」で、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、田中敏彦、小沢秋広、豊崎光一、宮林寛、守中高明訳、河出書房新社) (以下、『千のプラトール』と記述)の序として「1 序——リゾーム」がわざわざ書かれています。

設定すべきは多様体から一なるものを引くこと、nマイナス1で書くこと。このようなシステムは「リゾーム(根茎)」と呼ばれうるだろう。

この文章の前には、「樹木のイマージュ」とか、「側根システム、またはひげ根システム」の記述があるので、「リゾーム(根茎)」の説明やそれに連結するような文はなにもありません。前後の説明なく「nマイナス1」がなんで「リゾーム(根茎)」になるのだと、まともな読者はここで立ち往生です。でも先に何か重要なことが書かれているかも知れないというので、上記の文の続きを讀んでみましょう。

地下の茎としてのリゾームは根(ラシーヌ)や側根(ラディセル)から絶対的に区別される。球根や塊茎はリゾームである。根なし側根を持つ植物も、まったく別の観点からリゾーム状でありうる——植物字が、その特殊性において、総体としてリゾーム状ではないかということ、は、説明すべき一つの問題である。動物でさえ、

その群れをなす状態においてはリゾームであって、ねずみはまさにリゾームである。また、巢穴がそうだ、住居、食糧貯蔵、移動、避難、切断といったそのあらゆる機能によって。リゾームそのものが四方八方に分岐したその表面の拡張から、球根や塊茎としての凝結まで実にさまざまな形をしている。ねずみが折り重なったがいの下に隠れるときもそうだ。リゾームの中には最良のものと最悪のものが二つともある——馬鈴薯とはまむぎのような雑草と。動物でありかつ植物でもあるはまむぎは、まさにクラブ・グラス「蟹草」と呼ばれる。それにしてもリゾームの近似的な特徴のいくつかを列挙しなければ誰にも納得してもらえないだろうということとはよくわかつている。

地下茎(學術用語として根茎は使わない)は茎の変態形で、地上部に引き出せば、単に茎となるだけです。茎になれば、草本でも樹木でも樹木状に発達していく。樹木では分かりにくいですが、草本では単子葉でも双子葉でも、節単位(*nod unit*)と我々は定義している)があり、その節単位は、

葉・分枝(分げつ)・上根・下根の源基と節間(莖)で構成され、生育とともにその節単位が積み重なっていく構造です。この節単位が地下にあるとき、葉の源基は退化(生育抑制)し、分枝が地下茎(リゾーム、発達しない植物も多いが)となり、根が発達し、この節単位が地上にあるとき、葉と分枝が発達し、根の源基が退化(生育抑制)します。主根と花の発達はホルモンの作用でこの節単位が変態します。ドウルーズのリゾーム自体が科学的には全くのたためです。この実体のないリゾームが、あたかも実体があるかのように扱われて、それが、どんどん表象化され、抽象化され、とてもない大理論が構築、創造されます。ドウルーズは身を挺して(業界を裏切って)、西洋の哲学・思想のマジックの種明かしをしてくれたのかも知れません。

ドウルーズの各種の本を読みながら、なんとなく分かったのは、リゾームには、どうかドウルーズの用語法のほとんどすべてに、三つの階層性(構造)が在るらしく、それらをこちゃ混ぜにして、議論(もう議論というよりはお話)をしているということ。ドウルーズの議論を色々拾っ

てみると、次のようなヒエラルキー(階層性構造)が存在するようです。

現実界・想像界・記号界

実在・表象・抽象

幾何(構造)・微分・積分(これは私の想像)

ドウルーズが複合構造の解析・分析手法は、ぼらし方の手法で、繰り返してできます。それは、構造をばらしていく、「差異化 $\parallel$ 微分化

「differentiation」]と「異化 $\parallel$ 分化

「differentiation」]の二つの手法よりなります。

私には理解できませんが、「リゾーム(根莖)」概念が「差異化 $\parallel$ 微分化」と「異化 $\parallel$ 分化」の強力な数理的武器のようです。

**天使のヌード**：「心身二元」論がはつきり認識さ

れるようになるにつれて、「神のエキス」が注入されると感じる(感じさせる)文化、芸術が花開いてゆきます。ルネッサンスで天使や女神の裸像があふれ出すのも偶然ではないでしょう。天使や女神の裸像は、「心身二元」論(観)の妄想文化の賜物と思います。

印象主義絵画誕生のきっかけとなった画家はマ

ネといわれています。マネの《草上の昼食》は、服を着込んだ男性と裸の女性とが森のなかでピクニックする場面がモチーフとなっていて、オルセー美術館でも有名な画です。ところが、当初は、このモチーフが不道徳であるという理由で世間から大変な非難を浴びたという曰わく付きの画です。マネはジョルジョーネットの《田園の奏楽》に想を得たと主張しました（世間的には演奏の場面だと裸でも構わないらしい）。また、《オリンピア》は、ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》の形式（全裸でベッドに横たわる）を踏襲したものです。が、当時の人たちからすればこれが「娼婦の部屋」を描いたものであるのは一目瞭然で、良識ある市民が非難をしたといえます。ルーブル美術館で大量の「天使の裸画」をみた後で、オルセー美術館にいき、このマネの《草上の昼食》画を見ると、何が問題だったのか全く理解出来ません。《草上の昼食》画がなにゆえ大問題となったのか？なにゆえ、二〇世紀初頭の西洋社会では、一般婦人の裸は猥雑で、一般婦人の裸と区別が付かない天使の裸は、ゆるされたのか？ いろいろな理由が考えられています。が、天使とは「神のエキ

ス」の一部なのだと考えると、天使の裸は神聖な抽象画となり崇拜の対象となること、たちどころに理解できます。「心身二元論（観）とは、そういう芸術的解釈そのものにまで強い影響力を持つていたと考えて良いでしょう。一方、「神のエキス」を受け容れる側として、神聖なエロスが不可欠であったことも示唆していて、こう考えると長年の疑問が自分の内では氷解しました。そういう意味では、印象主義というのは、確かに「心身二元論（観）の神（絶対者）の規範からようやく脱出を始めた徴候を描いているとも理解できます。「神が欲望するのではなく、自分が欲望するのだと」。

西洋では文化・芸術も、数学・物理学と同様に絶対的原理があると固く信じてきたことから、絵画、彫刻、建築、音楽、文学のあらゆる分野で、「幾何（構造）・微分・積分」の解析手法が導入されてきました。建築は幾何で、音楽は微分・積分（音階に音を切り出し、その要素音の組合せで曲を作る）、絵画と彫刻は幾何・微分・積分（神の理想世界の想定「幾何」、それを要素に分解しつつ再構築「微分・積分」）です。絵画（油絵）は事象

を一筆一筆の断片に分解（微分）し、それを重ねていくことにより（積分）構成されます。また、彫刻は素材を削り込み（微分）、限りなく理想原型に近づけていきます（幾何と積分の同時進行）。つまり、これら西洋芸術は「幾何（構造）・微分・積分」手法で「現実界・想像界・記号界」と「実在・表象・抽象」構築することをいいます。この定義によると、西欧の芸術・文化はすべて、抽象的記号界よりなつているといえます。実体があるようで、実体の否定こそ芸術と呼ばれているものの真髄です。彼らにとつてプリミティブこそは、神を恐れぬ（理解できない）最低の状態をさします。

そうすると、「神」（あるいはプラトンのイデア）を想定した理想的幾何のプロトタイプ（模写の対象）が崩れると、どうなるのでしょうか。高次階層の「記号界」と「抽象」も、あたり前ですが崩れてしまいます。当然、その途中の、「想像界」と「表象」も崩れます。それでも、「幾何（構造）・微分・積分」の手法だけは残りますから、芸術生産は可能です。ただ、再構築する糊（神のエキス）がない（薄い）ので、ばらされたものが、バラバ

ラに配置されるだけとなります。これが、現代の抽象芸術の本質です。シュールレアリズムの原理でもあります。無音階音楽の原理でもあります。「残酷劇」の原理でもあります。そしてこれは、「心身二元」観（論）と繋がりがあり、「心」に供給されるべき「神のエキス」の薄まりと深い関係があると思います。

**ピカソの剽窃**…高階秀爾は『ピカソは構図にはきわめて弱い画家である。弱いと言つて悪ければ無関心と言つてもいい。彼の多くの「剽窃」作品も実は根本はすべてこの構図への無関心からきているのであつて、彼はいつもまず構図を他の作品から借りて、その中で形態の無限の変貌と華麗な色彩火花を試みるのである。』『ピカソの剽窃の論理』ちくま学芸文庫）と書いていますが、これはピカソ理解のためにはかなり重要です。つまり、パクリが彼の基盤であり、それが、現代欧米の現代芸術の基盤となつているからです。

一九〇七年はピカソにとつて、ひいては欧米芸術にとつて、大変重要な年です。『アヴィニヨンの娘たち』が描かれた年です。この一枚によつて、

突然、ピカソが「ピカソ」になったのです。一九〇七年以前のピカソは普通の絵描きです。スペインのバルセロナの「ピカソ美術館」で、ピカソの生涯にわたる絵画が展示されていますが、そう感じます。ただ、この「ピカソ美術館」には、ピカソが「ピカソ」になった一九〇七年の絵画はありません。それで、ニューヨーク近代美術館（MOMA）まで、出かけるはめになります。

一九〇七年にピカソに何が起きたのか、ほとんど無数に近い、議論や論考がなされています。しかし、納得のいく説明はまだ無いと思います。ピエール・カバンスの名著『ピカソの世紀 キュビスム誕生から変容の時代へ 一八八一 - 一九三七』（中村隆夫 訳、西村書店）によると、一九〇七年とその前後のピカソは次のようです。

一九〇七年春。ピカソは「洗濯船（バトー・ラヴォワール）」のアトリで制作している。（中略）このずんぐりとした男が何ヶ月も苦闘してきた作品、つまり関節が外れた女たちが描かれた巨大なキャンバスを前にしている光景は一見に値する。実際にこの信じがたい顔、ばらばら

の腕、何にもたとえようのないでんでん乱れたフォルムのもたらす無秩序が作り出す幾何学的構成は、縁日の掘っ建て小屋の人形倒しの標的のしかりいようがない。幾つもの面で構成された薔薇色をした肌の身体は、光や明暗によってモデリングされるのではなく、まるで缺け取り取ったかのようなものである。そこには冷静な激しさと留まることのない情熱でばらばらに解体された胴体に、狂気の眼をした顔が描かれている。

ピカソは数ヶ月前からこの絵に一人向かい合っていた。（中略）この頃は仲間も来なくなつた。モンマルトルの丘のビストロでは、ピカソはもうすぐ発狂するぞと噂された。彼の描く絵を見れば、そう思われても仕方がなかった。

一九〇七年初頭から春にかけて、ピカソは墨と鉛筆で裸婦の習作を何点かと、関節の外れたフォルムの《浮かれた水兵たち》をグワッシュで二点描いた。（中略）これらは《アヴィニヨンの娘たち》に先立つ一連の作品の初めのものである。

様々な解釈が『アヴィニヨンの娘たち』に対して行われたが、なかでも最もユニークなものはレオ・スタインバークの解釈で、娼婦たちを「乱痴気騒ぎへの耽溺」や『ディオニススの感情吐露』というイメージと同一化している。確かにこの絵をピカソとフェルナンドの（完全ではない）別離と、ベル・エポックの風俗開放の風紀とに結びつけて考えることが可能ならば、ピカソの性的興奮はほとんど絶えることがなかったことは否定できない。

魔術、悪魔祓い、神への取りなし、この作品に関しては何でも引き合いに出し、何とでも推測することができる。当時別居していたフェルナンドスとの問題や、ジェルメーヌとの辛い思い出を想起すれば、故意に行われた女性に対する突然の暴力とさえ解釈することができる。ピカソはこの作品にたった一人で立ち向かい、すべての力、冷たい怒り、野生のような激しさを創造の限界までの突き進み、誰をも超越し驚かせて見せるという意欲を作品に投入し

た。

『アヴィニヨンの娘たち』の右側一人の描き改められた頭部は本場に「黒人芸術」に由来するののか——。一見したところでは異論の余地がないように思えるが、さらによく観察してみると、その頭部に描かれた平行な斜線、これ以上に簡略化できないほどに表情を抑えた口元など、すべてがピカソ自身の創造であり、これらの特徴は『アヴィニヨンの娘たち』制作以前に描かれた頭部にも見られる。イベリア彫刻の他にカタルーニャのロマネスク時代の絵画、そして一九〇四年にある評論家からその才能を、「マダガスカル出身の作家から放たれる芸術表現」と評されたセザンヌの影響をも受けている。

美術史家と評論家を最も驚かせたのは、そのあまりにも有名な右側の女の変形された姿であり、ピカソがゼルヴォスに告白した黒人彫刻から受けた衝撃との関係であった。しかし肝心な点はまだ解決されたわけではない。ピカソはトロカデロ博物館を訪れた後、なぜイベリア的

靈感源から黒人芸術へと移行する必要性を感じたのだろうか。

ピカソは誰かから何かを、または美術史上のある時代からある様式を借用するたびに、それをあからさまに公表するのだった。たとえば彼の言うことがしばしば多くの点で疑わしいとしても、その「合法的な盗みの哲学」は、彼にとっては常に完璧で自然なやり口だった。アフリカの影響だとか、特定の作品郡に付された「黒人芸術の時代」という形容に苛立ちを覚えた。ピカソは、一九二〇年、『アクシオン』誌のインタビューで、「黒人芸術だって？ そんなもの知らないね」と答えるのだった。

アフリカの彫刻家たちの表現力は、その単純化と象徴化にある。彼らは客観的に見るだけでなく、対象に関する知識を考慮し、外見を捉えるということよりも認識を重要視する。

ピカソの『*アヴィニヨンの娘たち*』については、喧々諤々の議論がありますが、私は意外に理由は単

純だと思っています。ジョン・リチャードソンの大著『ピカソⅡ キュビストの叛乱 一九〇七―一九一六』木村哲夫訳、白水社 がその辺の事情を明らかにしてくれています。(彼らはこの事実を重要視しないか、ほとんど無視しますが)。

ブラックが阿片に耽ったかどうか、知るすべはない。ただロシエの日記によると、「カブ」がポートレットのパーティーの「常連」なのはたしかで、「常連」が阿片常用者の意味にとられるのには、それなりの理由もある。

ドランはアポリネールと飲んで騒ぎ、地元の阿片窟や娼家に誘うのにくわえて、モダンアートの早わかりも伝授した。

ピカソがフェルナンドを口説いたときに媚薬の効能を發揮した阿片が、「関係改善」を容易にしたかも知れない。いずれにしろフェルナンドはこのころを、とりわけ麻薬と関わりの深い時代と考えた。それは「わたしたちの誰もが、これまでにない新しい感覚を味わいたいと思

い、それを求めて奇妙な宵を幾晩か過こすのを厭わなかった時期」だった。ピカソも阿片はかなり好き——なんて知的な匂いがするのだろう、とよくくちにした——だったけれども、ハッシッシとはあまり相性がよくなかった。フェルナンドが伝える、一九〇八年春の一夜の様子からするかぎり、少なくともそう推察できる。その晩、フェルナンドとピカソはアポリネール、マリー・ローランサン、ポール・フォー、サルモン、マックス・ジャコブ、そしてプランセと連れ立ってアゾンの店に行き、ハッシッシの「錠剤」を配られた。このときに限ってピカソはひどくヒステリックになり、自分は写真を発明したと大声で叫んだ。もう何も字ぶことがなくなつたので、自殺したいとも言った。いずれ壁が自分の成長を阻み、「新たな瑞々しいものになりたいと願う美術の神秘」を理解し洞察するのを邪魔しようとするだろう。ピカソの不安は抱負を浮き彫りにする。

《アヴィニヨンの娘たち》に先立ち、閑節の外れたフォルムの《浮かれた水兵たち》をグワッシ

ユで二点描いたことが知られていますが、これは、明らかにヤクの効果のもとに描かれたと思います。ヤク中毒の画家は相当数いたはずですが、この脳に氾濫した無秩序画を、誰も描かなかった（画像がすぐ消えるので描けなかった？）のを、ピカソの脳にはその残像が鮮明にのこり、それを画として表象出来る才が、ピカソにはあったと考えて良いでしょう。

《浮かれた水兵たち》こそ、ピカソを「ピカソ」たらしめたものですが、それは露骨にヤク中毒に犯されていることが明確な画なので、ピカソ自身も、その取り巻きも、後世の評論家も無視を決め込んでしまいません。比較的無難な《アヴィニヨンの娘たち》が、ピカソを「ピカソ」たらしめたという嘘がまかり通るようになった。《アヴィニヨンの娘たち》には、黒人芸術的要素があり、ピカソも一時期心酔していた節があるので、ストーリーが書きやすい。ヤク中毒をたくみにみにかわすことができません。

もう一つ、《浮かれた水兵たち》のグロテスクから、ピカソを救ったのは剽窃癖です。他人の画の構成をヤク中毒に犯された脳に浮かべ、その歪ん

だ構図をキャンパスに叩きつける。高階秀爾が指摘するように、ピカソには構図化が極めて苦手だったことから、剽窃癖がなければ、ヤク中毒のピカソには《浮かれた水兵たち》のような画しか描けなかったはずです。ヤク中毒に犯された脳を、剽窃癖によってある程度制御（構図化）できたのが、彼の芸術の本質です。この剽窃癖がなければ、ピカソの画は《浮かれた水兵たち》レベルにとどまり、せいぜい画家のフランシスコ・ベーコン止まりだったでしょう。

ヤク意外にもう一つ、ピカソは「神のエキス」をまったく信じていなかったと思います。彼は性欲の塊のようであったことが知られています。が、「神のエキス」などといった品行方正な信仰（性欲）はまるでなかったと思います。西洋的「心身二元」論的世界観（神を中心と世界観）を持ち合わせなかった。そして、それは欲望そのものが神に代わって彼を支配していたのではないでしょうか。ヤク中毒のピカソの脳に写る画像は、悪魔の仕業とは決して考えず、躊躇なくキャンパスに写し取ることができたのです。

ヤク中毒のピカソの脳に、いろいろな断片画は

浮かんでは消え、消えては浮かんだでしょう。そのなかに、黒人芸術もあったでしょうし、イベリア彫刻やカタルーニャのロマネスク時代の絵画もあったでしょう。そのどれがヤク中毒のピカソの脳に写ったかなど議論しても不毛です。「黒人芸術の時代」という形容に苛立ちを覚えたピカソ自身が、「黒人芸術だって？ そんなもの知らないね」と言い切っているのは、その時ヤク中毒のピカソの脳に何が写っていたか、そんなものは知らんと言っているだけです。別な言い方をすると、いくら剽窃をしてもヤク中毒脳に写る画をシャッフルすれば、その瞬間にすべて自分のオリジナルになるということをピカソははっきり認識していたでしょう。コピーしてデフォルメ（ただしヤクが必要）してキャンパスにプリントする、いわゆるドゥルーズのいう、絵画マシーンと化しただけです。つまり、ピカソの画自体が革新的芸術なのではなく、ドゥルーズのいつているような意味での絵画マシーンを開発したことです（これは立派な発明ですが）。この絵画マシーンを使えば、ほとんど自動的にピカソブランドの画が無数にプリントされて出てきます。これが芸術と認められ、じゃんじ

やん金が入り、どんどん有名になるので、ピカソにはたまらなかつたでしょう。ヤクこそが、絵画マシーンを動かす原動力でした。ただ、この様式（マシーン）が確立すると、今度は自分の作品を剽窃すれば良いので、ヤクには頼らなくてもよくなったかも知れません。（ここは、ごまかさないと是非研究しておくべきテーマです。欧米の二〇世紀芸術とは何であったかの本質が分かるはずですよ。）

ピカソはランボーにも共感したようで、ピエール・カバンスによると、ピカソはランボーを読み、その詩片が書きとめられていて、「ある夜、俺は「美」を膝の上に座らせた——彼女をつれないと思つた——俺は彼女を罵つた」（A・ランボー『地獄の季節』より）です。『地獄の季節』の冒頭にあるこの部分を小林秀雄訳でみると、

かつては、もし俺の記憶が確かならば、俺の生活は宴であつた、誰の心も開き、酒という酒はことごとく流れ出た宴であつた。

ある夜、俺は『美』を膝の上に座らせた。――

――苦々しい奴だと思つた。――俺は思いきり毒づいてやつた。

俺は正義に対して武装した。

俺は逃げた。ああ、魔女よ、悲惨よ、憎しみよ、俺の宝が託されたのは貴様らだ。

俺はとうとう人間の望みという望みを、俺の精神の裡に、悶絶させてしまったのだ。あらゆる歓びを絞殺するために、その上で猛獣のように情け容赦もなく躍り上つたのだ。

です（ランボー『地獄の季節』小林秀雄訳、岩波文庫。ランボーは「心身三元」論（観）的世界をいきなり断ち切つて出てきて、神の制御が効かない世界を詠つたと思います。ピカソはランボーが「神」を断ち切つた世界に共感したのだと思います。

## 6. プラトーン・トード

「プラトーン」「高地・大地」はつねに真ん中にあ

る。始めでも終わりでもない。リゾームはもろもろのプラトーからなっている。」とジル・ドゥルーズ＋フィリップ・ガタリはいます『千のプラトー』。

グレゴリー・ベイトソンは「プラトー」という語を、極めて特殊なものを指すのに用いました。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、何かある地点へ、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、です。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、あるいは男同士の間、喧嘩はあの奇妙な強度の静止を経由し、「二種の連続した強度のプラトーがオルガスムにとって代わっている」、戦争にあるいは頂点にとって代わっているのだ。西欧的精神の困った特徴は、もろもろの表現あるいは行為を、外在的または超越的諸目的に結びつけてしまふことだ——それらをそれ自体としての価値によって、一つの内在平面で評価する代わりに。例えば、一冊の本は章から構成されるかぎ

り、それなりの頂点、それなりの終着点をそなえている。逆に、もろもろのプラトーからなる本、脳におけるように、いくつもの微細な亀裂によつてたがいに通じ合うプラトーからなる本の場合は、どのようなことが起こるであろうか？一つのリゾームを作り拡張しようとして、表層的地下茎によつて他の多様体と連結する多様体のすべてを、われわれはプラトーと呼ぶ。われわれはこの本をリゾームのようにして書いている。それをさまざまなプラトーによつて構成した。

グレゴリー・ベイトソンによると、プラトーは「バリの生活に子供たちが組み入れられていくにつれて、彼らの行動からクライマックスのパターンが消えていき、それに代わって高原状態（プラトー）——強度の一定した持続——が現れていくと論じることは可能だ。バリ社会ではトランスもいさかいいも、こうしたプラトー型の行為連鎖によつて進行する傾向を持つ」（G・ベイトソン『精神の生態学』佐藤良明訳、思索社）という特性を

もちます。

さらに、ペイトソンは、「バリ島の音楽 演劇  
その他の芸術形態の一般的特徴として、クライマックスの欠如ということが挙げられる。音楽に関して言えば、その進行は形式的な構造に基づき、また強度の変化は、これらの形式的関係の展開のしかたと時間的長さによって規定される。近代の西洋音楽に特徴的な、強度を次第に増しながらクライマックスへと盛り上がっていく構造はなく、よりフォーマルな規則性にしたがって音楽が流れていくのである」といいます。

実際、バリの象徴的バロン劇では、バロンは、獅子の姿をした聖獣で、別名バナスパティ・ラジャ（森の王）で、善を象徴しており、一方、反対に悪の象徴である魔女ランダと対をなします。バロン劇では、魔女ランダはたとえ倒されても必ず復活し、バロンと永劫の戦いを続けます。バロンは神々の住む山の、ランダは魔物のすむ海の象徴で、さらに、バロンは善、聖、清、太陽、病を治す象徴、ランダは悪、魔、穢れ、暗闇、死の象徴で、善悪のバランスが取れている世界がバリ界にあり、この原理で動いている社会をペイトソンは

プラトー社会と呼んだのです。

**ユートピア（ピク社会）**… 西洋哲学では、デカルトを始めとして、堅牢な「心身二元」論を構築してきました。この「心身二元」論に基づく理想社会とはいかなる社会であるのかを、最初に描いて見せたのはトマス・モアの『ユートピア』（一五一六年）ではなかるうかと思えます。この理想社会は、自然と人の完全支配をめざします。以前にも触れましたが、これは西洋、特にアングロサクソンのユートピアで、それ以外の民族にとってはデストピアといつてよいものです。

トマス・モア『ユートピア』（平井正穂訳、岩波文庫）を読んで驚くのは、ユートピア国の対外戦略・国家戦略は、帝国主義そのものです。それが、「心身二元論」の思想の反映だと思います。二〇世紀に至るアメリカ合衆国が、トマス・モアの描いた『ユートピア』国でした。以下に、トマス・モアの描くユートピア国の性格について見てみます。

**自然支配理念**…ユートピア島は幅二〇〇マイルで、両端は五〇〇マイルの巨大な新月のような形である。ユートパス（王）は、一七六〇年前にこ

の島を征服して、粗野な住民の教化に努力し、その生活様式や文化や市民的教養を現在ほとんど世界に類を見ないくらい高度なものに引き上げた人である。ユートパス(王)は、征服後、大陸にながっていた地を、土木工事により開墾し、約十五マイル離れた孤島としたが、岩礁を複雑に残してあるので危険で水路を知らない外部の者が入ってくることは出来ない。河川も防御と水源確保のために徹底的に改変しているし、不毛な土地を徹底的に改良して肥沃な地になっている。また、材木が入手しやすいうちに、一つの森を根こそぎ引抜き、海岸か河か都市の近くに移している。これらことから、ユートピア国の特徴は、高度な土木工事により、人間の都合の良いように徹底的に自然を改変するのを理念としている。

多様性否定理念…ユートピア島には、五四の壮麗な都市(あるいは州都)があり、すべて同じ国語を用い、生活様式も制度も法律も皆同じで、都市はすべて同じように作られ、同じ服装をしている。同じ服装をしているのは、金銀が腐るほどあって、奴隷の足枷・手枷の鎖や便器に使い、金銀を汚いものという観念を植え付けるため、飾りに

しないためらしい。これらのことから、ユートピア国の特徴は、標準化、規格化、単純化が極めて進んでいる。

奴隷制理念…ユートピア国の農業は、専業農家の人数は極めて少ないようで、農家には、基本的に都市から順番でやってくる四〇名の市民(徴農制?)と二名の奴隷があてがわれる。これらは、聡明で思慮に富む農家の主人・主婦の取り締まりを受けるとある。ユートピア国が、奴隷にするのは彼ら自身の同胞が凶悪な犯罪をおかしたため自由を剥奪された者か、他国の都市で重い罪科のために死刑の宣告を受けた者かに限られているという。が、「外国で哀れな労働者として酷烈な仕事をやらされていた者で、自ら志願してユートピアの奴隷となった者」もいて、これは現在では植民地からの移民に等しい。

植民地理念…ユートピア全島にわたって人口過剰をきたすような場合には、各都市から一定の市民を選んで、これを、人は住んでいるが荒れ果てた土地の多い、近くの陸地に送り、自分たちの法律の下に一つの新しい町を建設させる。もし土地の住民が彼らとともに住むことを拒み、彼らの法

律に従うことを拒むようなことがあれば、彼らはその土地を自らのものとして定め、その領地からその住民をすべておいはらつてしまふ。もしそのとき、住民が反抗して暴動を起せば、彼らは直ちに住民に対して戦いを開く。なぜなら、ある国の国民がその土地をただ無意味に遊ばせているくせに、自然の法則にしたがつてその土地によつて生活しようとする他の国民にそれを拒むことは、これこそ戦争のもつとも正当な理由と彼らは考えるからである。

**戦争理念**…彼らが戦争をおこす主な目的は要求事項の貫徹であつて、それさえ前もつてえられたらいたずらに戦争手段にまで訴えることはない。しかしそれが不可能な場合、彼らは徹底的に当の責任者に対する残酷な報復を試み、二度と同じことを繰り返させないようにする。また、戦争に際しては、贈り物や報酬金で謀略の限りを尽くし、傭兵を高額で雇用して代理戦争を基本とする。

モアの「ユートピア」は、グレゴリー・ベイトソンの言っている「プラトーン」社会とは、真逆の社会で、それはむしろ「ピーク」社会と定義つけたほうがいいでしょう。ユートピアを理想とする

欧米社会は「ピーク」社会そのもので、これは神から選ばれたという「心身二元」論を基盤に作られる社会です。

**フラット社会(おもてなし)**…日本の「サービス」について、徹底検証したNHKスペシャル(ジャパンブランド 第1回 日本式サービス 強さの秘密 二〇一四年一月八日(土) 午後九時〇〇分〜九時五八分)は、ささいな「サービス」を通して、社会構造の違いを明らかにしてくれました。

(バリ)フォーシーズンホテルでは千項目のマニユアルで世界中に等しいサービスを提供します。「星野桂路」旅館では、マニユアルはなく、「おもてなし」(先回りした親切)で接客し、それは状況に応じてスタッフが考えるシステムです。一般的に、欧米式では、客・スタッフの関係は上(客)下(スタッフ)関係ですが、日本式では、客・スタッフの関係は対等です。日本式「おもてなし」では、客や天気などの条件で実に多彩な状況が生まれますが、その千差万別の状況に対応しようとするのが「おもてなし」です。マニユアル主義だと、マニユアルに従うだけでよく、考える必要が

なく、むしろ勝手に判断したら罰せられます。経営者も無駄な情報をスタッフに与える必要もなく、実に効率的です。また、客も偉くなった気分にはさせられる。これは、「心身二元」観そのままの世界です。ここでは、マニュアルが「神のエキス」の代用となっています。「人を支配することが基本構造です。」

星野リゾートのホームページ  
(<http://recruit.hoshinoresort.com/work/>) から、その経営理念を拾ってみます。

星野リゾートには、ユニークな制度がたくさんありますが、その基盤となっているのがフラットな組織文化です。年齢や性別、国籍や職位に関係なく、社員同士が対等な関係の中で議論ができる組織文化です。スタッフが自らの判断で行動し、一人ひとりの自由な発言を大切に、「誰が言ったか」ではなく「何を言ったか」を重視します。一人ひとりが「Hospitality Innovator」を目指すために議論し、行動する。チームの目標達成に向けてお互い切磋琢磨しながら前進していく。フラットな組織文化は、

会社全体の競争力の源泉となる、何よりも大切な文化だと考えています。

サッカーの世界では、監督がチームのビジョンを共有した上で、それを体現すべく個々人が創造性を発揮するチームが理想とされています。私たちが目指すのはこうした世界観。星野リゾートグループの組織は「ユニット型組織」と呼ばれ、階層を最小限にした組織形態です。

ユニットは、ユニットディレクターと呼ばれるチームのキャプテンが指揮統率し、個々のプレイヤーが自由に動きまわりながら同じゴールに向かう一つのチームです。ユニットディレクターは、顧客満足度と収益性向上のための戦略を打ち出し、ビジョン実現に向かってスタッフとともに最前線で闘う変革請負人。一方プレイヤーは、上から押し付けられた仕事をこなすのではなく、創造的な活動と行動を通じてチームに貢献していくという働き方をしています。

日本の「サービス」のユニークさは、(1)ホテルのおもてなし、(2)アメリカで生まれたコンビニエンスストアに「日本ならではの便利さ」を詰

め込み、(3)大阪の生徒一四人の算数塾が、東南アジアに進出し一万人の生徒を獲得、(4)QBハウスの東南アジア展開では、「習うより慣れる」戦略、等々。これらみな社会論・経営論としては些細なことなのですが、これが「心身一元」感社会の基盤です。「人の能力を最大化するのが基本構造です。」

卑近な例で申し訳ないのですが、オランダで飛行機(アリアリア航空)が欠航になり、どうしてもその日にスペインに移動しなければならなく、急遽、別会社(KLM)の航空券を購入しようと考え、当日券を購入できるカウンターを探したのですが分からず、KLMフロアでするので、KLM女性従業員に聴くと、はいあちらの何番の柱の所ですと即答します。これが、真つ赤な嘘。そのだまされたところで、また別のKLMの女性従業員に聞くと、今度は下の階だとか、いつてることかしどころもどろで、こいつは嘘の付き方が下手だとぴんときます。そこで、当日券売り場は、どうせ端だろうと考えて、右か左かえいやと決心して端に行くと、そこにちゃんとあり、ぎりぎり以最終便に乗れました。(自分の会社のこの程度のこと

も知らない)。日本に帰ると、空港で、女性従業員が、腰に無線機をつけて、かがいしく動き回っているのを見ると、思わず文化の違い感じます。嘘かどうか判断する必要も無く、分かなければ即座に無線で問い合わせてくれます。涙が出るとまでは言いませんが、そんな感じに襲われます。川田順三も、たしか、日本の飛行場に降り立つと、女性従業員たちが、すり足で、腰に専用携帯無線機をつけて動き回ってる姿を飛行場の「早乙女」と書いていました(時につれ、職種は変わっても行動様式は変わらないという意味だったと思います)。

もう一例(書き出すとききりがありませんが)。パリのルーブル美術館で、時間も無いので、公式ガイドブックを買って、見たいものをピックアップし、ルートを決めいざ出陣。で、最初にエジプトの農耕の壁画を見ることに。ところが、一巡しても見当たりません。そこで、美術館員(警備員とは違う)に公式ガイドブックの写真を見せて聞きますが、どれもこれも、いい加減な返事で、あつちだ、こつちだどでたらめの限りで、挙げ句の果てには貸し出しているとうそぶくものまでいまし

た。一二〜三人のエジプト担当の美術館員全員と顔見知りになるしまつ。まったく、調べようともしない。美術館員ですよ。知らぬは恥とは露ほども考えない。美術のプロですよ、世界を代表する美術館の。結局、入口の石室にある大壁画でした（出口から回ったので、入口が裏に当たり、単なる壁だったのでここになかなか至らなかった）。時間のロスと苛立ちは大きかったです、フランスの社会構造も美術館に動態展示されていることが分かり、むしろ収穫は大きかったです。そこに動態展示されていた社会構造をまとめると、（1）すぐに平気で嘘を教える、（2）美術館員は無能にして、（自分の専門以外の）美術に興味が無い、（3）情報を共有・探査するシステムがない、（4）「おもてなし」という文化がない、ことなどがわかりました。この美術館員は、知名度と規模からすると、世界でもっとも無能な美術館員たちです。無駄なことには一切対応しない訓練が行き届いていて、欧米では最も優秀なエージェントなのかもしれないが。

欧米は完全縦割り社会なのです。一人一人の行動に如実にあらわれています。おおげさな社会論

など持ち出すまでもないです。マニュアル以外のことには一切対応せず、自分の対応範囲外のことには、即座に嘘でごまかす（そうマニュアル化されているのかも知れない）。情報は共有しない、というか情報を与えないし自分でも取りに行こうとしない（そのほうが、教育実習コストがかからず、機密保持にもなるし、（自分にとっても）無駄な時間を大幅に削減できます）。

養老孟司は「私は欧米人が平気で「真つ赤な嘘」をつくことに、若いうちは真剣に腹を立てていた。でもいまではそれが文化の一面だと理解するようになった。言葉が上手に使えることと、嘘がつけることは、同じ能力の上に成り立つ。ヒットラーを思えばわかるだろう。詳細のすべてを「事実」でガチガチに固めた嘘を科学という。嘘を評価する能力と、事実を追求する能力は併走する」と書いています（『身体巡礼』『ドイツ・オーストリア・チエコ編』新潮社）。こういったことを書くど、ヘイトスピーチのたぐいと勘違いされて、品格を疑われるせいでしょうか、良識有る方々はけっして書いてはくれません。養老孟司が、「真つ赤な嘘」は「文化の一面」と言い切るのはさすがです。「真

つ赤な嘘」が西洋そのものの文化構造で、それは「心身二元」論（観）つまり観念論・形而上学と密接な関係にあります。そこで、「マニユアル」と「おもてなし」のプロセスの違いを纏めてみると、以下のようになります。

「心身二元」論（観）…価値の源泉は神に属する  
人々同士の（個人）への不信  
神（絶対的原理）中心の全体主義  
人々集中支配システム  
マニユアル化

「心身一元」感…価値の源泉は個人に属する  
人間への信頼  
人々中心の世間主義  
人々分散動的システム  
人々おもてなし

あれ、これって西洋の教えと、どこか振れて一部逆転していませんか？ 西洋が、「全体主義」だって？ ふざけるなとお叱りを受けそうですね。西洋は人（身）には、価値を置きません。「心身二元」論（観）はそういう主義です。神（絶対者で通俗的神でなくても良い）がいなければ、個々の人（身）なんて何の価値もない。絶対者に支配されて（見初められて）、初めて人（心身が統合した）と認め

られる。底なしの人（身）不信です。したがって、絶対者（人（身））の間に無数の中間搾取構造が発達します。はつきりいうと、支配のために都合の良い、「支配者主体的個人主義」です。「支配者主体的個人主義」に基づく社会は「ピーク社会」です。こういう社会は縦の繋がりが重要です。個人の機能は限定的で従ってマニユアルが重要になります。「心身二元」感では、個々人の中に能力の全てがあり、「個人主体的個人主義」です。「個人主体的個人主義」に基づく社会は「プラトール社会」です。こういう社会は横の繋がりが重要です。個々に考えて個々が相応の機能を果たす全能型個人が基本になります。その良い例が、百姓です。農業だけでなく、百の職能をこなす百姓です（渡辺京二『逝きし世の面影』平凡社ライブラリー）。

## 7. 二分身・コード

「心身一元」感と「心身二元」観（論）を対比的に見てきましたが、その「心」のもとである意

識とはいかなるものかを、ここにきて、多少は考  
える必要があります。

ジュリアン・ジェインズは「意識とは何か？」  
の問いに、次のように答えます(『神々の沈黙―意  
識の誕生と文明の興亡』柴田裕之訳、紀伊國屋書  
店)。

時代によって「精神」と「物質」、「主体」と  
「客体」、「魂」と「身」などと呼ばれた二つの  
想像上の存在を結びつけようと試み、意識の流  
れや状態、内容にかかわる果てしない論考を行  
い、様々な用語を区別してきた。そうした用語  
には、「直感」、「センス・データ」、「所与」、「生  
の感覚」、「センサ」、「表象」、「構成主義者」の  
内観における「感覚」や「心像」、「情緒」、科学  
的実証主義者の「実証データ」、「現象的場」、  
トマス・ホップズの「幻影」、イマニュエル・  
カントの「現象」、観念論者の「仮象」、エルト  
ン・マツハの「感性的諸要素」、チャールズ・  
サンダース・パースの「フアナロン」、ギルバ  
ート・ライルの「カテゴリー・ミステイク」、  
などがある。しかし、これらすべてをもつてし

ても、意識の問題はいまだに解決されていない。

そして、次の項目を章立てて、説明します。

(1) 物質の属性としての意識・私たちが内観  
において感じる一連の主観的な状態は、系統発  
生的な進化の過程をずっとさかのぼり、相互に  
作用する物質の基本的な属性にまで遡ること  
ができる。

(2) 原形質の属性としての意識・意識とは物  
質自体に帰せられるものではないが、あらゆる  
生命体の基本的な属性である。

(3) 学習としての意識・意識が生まれたのは、  
物質とともにではなく、動物の誕生とともにで  
もなく、生命がある程度進化した特定の時点だ  
った。(その時点は、連合記憶、あるいは学習  
出現)。

(4) 形而上の付与物としての意識・意識、言  
い換えれば、観念や原理、信条が私たちの生活  
や行為に与える大きな影響が、ほんとうに動物  
の行動から起こりうるだろうか。

(5) 無力な傍観者・意識は何ら活動しておら

ず、実際、何もすることはできない。

(6) 創発的進化：創発的進化の主要な概念は比喩だ。「濡れている」という性質が水素と酸素の性質のみからは導けないように、意識も進化のある時点で個々の構成要素からは導かれない形で「創発」したので。

(7) 行動主義：意識が存在しないとする学説で、行動主義である。

(8) 網様体賦活系としての意識：意識を宿す脳の部位を見つけ、その構造上の進化をたどる。現在、意識の神経基質の有力候補に挙がっているのは、脳幹にある「網様体」と呼ばれる部位だ。

しかし、ジュリアン・ジェインズはこれまでの意識の解明に限界を感じ、意識を歴史的にたどってみます。ギリシャの『イリアス』(確実な翻訳が行える言葉で書かれた人類史上最初の著作) に出てくる神々の意識を調べます。驚いたことに、おしなべて、『イリアス』には意識というものがなく、ことがわかりました。したがって、おしなべて、意識や精神の活動に当てはまる単語もないことも

分かります。そこで、ジュリアン・ジェインズは『イリアス』の登場人物に、主観的な意識も心も魂も意思もないとしたら、何が彼らを行動へと導くのか」という疑問を呈します。彼の結論(仮説)は「神々が意識に代わる位置を占めている」という、奇妙な結論です。

この神々は、今日では幻覚と呼ばれるものだ。普通、神々は話しかけている特定の英雄にしかその姿は見えず、その声も聞こえない。まず、到来を暗示させる視覚的オーラが現れ、それに続いて霧に包まれて登場するかと思えば、鉛色の海や川の中から出現することも、空から降臨する場合もある。しかし、神々は何も伴わずに登場することもある。たいていは正体を隠さず、声だけということがよくあるが、相手にごく近い者の姿を借りて現れる場合もある。

『イリアス』の英雄は、私たちのような主観を持つていなかった。彼らは、自分が世界をどう認識しているかを認識しておらず、内観するような内面の(心の空間)も持つていなかった。

私たちの主観的で意識ある心に対し、ミケーネ人のこの精神構造は「二分心」と呼べる。

「二分身」仮説は、遠い昔、人間の心は、命令を下す「神」と呼ばれる部分と、それに従う「人間」と呼ばれる部分に二分されていた。

だがそうした幻聴の声とは、どのようなものだったか。外部で発せられる声と同じように聞こえる内なる声がありうるなどとは想像もできないと思う人もいる。なんとと言っても、脳にも発声器官もないのだ。

脳のどの領域が使われるにせよ、そうした声がたしかに存在し、その声がまるで実際の音のように聞こえることは間違いない。さらに古代の「二分心」の声が、現代人のそうした幻聴と質的には非常によく似ていた可能性は非常に高い。完全に正常な人の多くも、程度の差こそあれ幻聴を経験している。

いわゆる急性の朦朧状態では、白昼でさえ、天国の門が開いて神が患者に話しかけているといった宗教的性質を帯びていることが多い

場面を、そっくり幻覚体験する場合もある。また、ベルシャザル（注釈 バビロン最後の王。酒席で運命を示す文字が壁に現れたという）の

前に文字が現れたように、患者の前に文字が現れたりする。ある偏執病患者は、看護人が彼に薬をのませたまさにそのとき、「毒」という言葉を空中に見た。幻視が現実の環境に溶け込んでいる例もある。人の姿が病棟を歩き回っていたり、医師の頭上に立っていたりする。アキレウスのもとに女神アテネが現れたのも、その例だろう。幻聴とともに幻視が起こるとき、その幻視はたんに輝く光や、濃い霧であることが多い。アキレウスのもとに母なる女神テイスが、モーセのもとにヤハウェが現れたときとちょうど同じだ。

ある部族が修飾語と命令語をある程度蓄えると、そこで初めて古い原始的叫び声のシステムを固定した形で維持する必要性が弱まり、修飾語や命令語の指示対象を示せるようになる。たとえば、「ワヒー！」が、かつては切迫した危険を意味していたとすると、叫び声の強さに

よってさらに区別が起れば、トラが接近した場合は「ワキーー!」、クマなら「ワビー!」と叫んだかもしれない。これらは主語名詞と叙述的な修飾語から成る、最初の文と言えるだろう。そしてそのような文は、紀元前二万五〇〇〇年から紀元前一万五〇〇〇年の間の、いずれかの時点で現れたのかもしれない。

これはただの推測ではない。まず修飾語、続いて命令語、そしてそれが定着して初めて名詞へと発展していったのは、たんなる偶然の順序ではない。それぞれの時期も、必ずしも勝手に選んだのではない。修飾語の現れた時代が、以前よりはるかに優れた道具が生まれた時代と一致しているように、動物を表す名詞の出現した時代は、洞窟の壁や骨角器に動物の絵が描き始められた時代と一致しているのだ。

次の段階では事物を表す名詞が発達するが、動物を表す名詞の続きのようなものだ。そして、生き物を表す名詞が動物を描き始めるきっかけとなったように、事物を表す名詞は新しい事物を生じさせる。この時期には、陶器やペンダント、装飾品、逆棘(さかとげ)のついた銚や槍

の穂先などが発明されたのではないか。とくに最後の二つは、人類がより過酷な気候帯へと移動していく上で、重要な役目を果たしたはずだ。この時期に人類の脳、とりわけ大脳中心溝の正面に位置する前頭葉が、現代の進化論者を今なお驚かせるほどの速さで発達したことは、化石が実証している。またこの頃——マドレーヌ文化期(訳注 旧石器時代後期の最終期で、紀元前一万五〇〇〇〇〜一万年、大崎注・縄文文化の始まり)に相当する時期かもしれない——大脳皮質の言語野として知られる領域が発達したと思われる。

ジュリアン・ジェインズの《二分身》仮説は、「遠い昔、人間の心は、命令を下す「神」と呼ばれる部分と、それに従う「人間」と呼ばれる部分に二分されていた」とする、大変興味深い仮説です。それにしたがえば、新石器時代以降、「神」の心<sup>①</sup>が芸術作品を生み出します。幻想的な絵画で、写実でも抽象でもない。たとえば、マヤ・アステカ文化、アンデス文化、縄文文化で、現代でもそのような造形がアフリカ、オセアニア、パプ

ア、バリ等でみられます。この「神」の心」は文字に取って代わられ、西洋では「心身二元」観(論)に移行していったのかも知れません。

上)

④女性の地位の向上

これに、

## 8. サステナナコード

エマニュエル・トッドは、現在、これまで人類が経験したことのない人類学的革命の時期にあるといます。ホモサピエンスの最初の重要な転換は新石器時代(農業/定住革命)で、現在、二番目の転換点になる三千年紀にあたるとなりました(『グローバリズム以後』朝日新書)。その根拠として、人類はこれまで経験したことのない、次の四つの未曾有の事態に直面しているといえます。

を加えると、五つの未曾有の事態に突入しつつあります。後世の歴史家は、二〇一五/一六年が実はその転換点であったと記述するかも知れません。新たな三千年紀の。それは次のような出来事によります。

二〇一五年

・気候変動インパクト: COP21。パリ協定、SDGs協定、スーパールニーニョの発生

二〇一六年

・経済効率信仰の崩壊: 植民地主義・資本主義  
本家本元のイギリスのEU離脱の国民投票、  
アメリカ合衆国におけるトランプ一%が支配する戦争依存型新自由主義的「暴走資本主

① 共同体的な展望の欠如(共同体的な信仰の喪失、特に経済的合理性という「最後の信仰」

の崩壊)

② 高齢化

③ 教育革命(社会を分断する教育レベルの向

義」のトランプ大統領による破壊・崩壊（ただ、これは次なる大暴走の序章かも知れないが）

・資本主義のモラル崩壊：タックス・ヘーブン、不正・不具製品

二〇一五／一六年

・地勢図の崩壊：欧米の中東政策の失敗（イスラム教徒との対峙）、ロシアの台頭、中国の覇権主義台頭

・情報収集イノベーション：IoT化、ドローン・マイクロサテライト

ただ、三千年紀ということ自体、欧米史観にすぎず、縄文という数奇な文明から考えると、一万年紀になります。縄文文化では、都市構造がみられないことから、縄文文明という「何事か」と、歴史家にはお叱りをうけることになりましたが、「神の脳」文化が世界で初めて明確に出現したのは縄文文化です。これは「意識」からすると新たな精神文化の鎚矢となったもので、しかも一万年にわたって持続した文化で、それはまさに人類史的にいうと文明的出来事のはずです。ジュリアン・ジ

エインズのいう、「神」の脳（意識）を最初に、しかも他文明に先駆けること数千年前にです。物的証拠もあります。縄文土器です。「神」の脳（意識）が人類史上初めて、高度に表象化したものです。

欧米の史家のいう、三千年紀とは、精神文化から評価すると、「ピークの文化」が主体ですので、これが行き詰まった現代、「プラトリーの文化」とその文明化を考える必要があります。縄文文化は「プラトリーの文化」といえます、そして、それは延々と日本列島に息づいています。そこで、二〇一五／一六年は新たな「プラトリーの文化」の一万年紀の紀元と考えることもできます。一万年紀とは大げさなというかもしれませんが、「ピークの文化」が引き続き覇権を握れば、地球自体は一〇〇年も持たないでしょうから、「プラトリーの文化」を中心とした一万年紀のタイムスパンの思考・思想が要請されているのではないのでしょうか。

なお、蛇足になりますが、(1) 外観法と内観法、(2) 「身体三元」観（論）と「身体二元」感、(3) 「ピークの文化」と「プラトリーの文化」のような、二元論的対比の様に考えを進めていると思われる

かも知れませんが、それは、間違いです。外筋文化と内筋文化の対比もしてきました。それは、現代、外筋文化が極端に突出したために、バランスを崩していると思うからです。そもそも、外筋と内筋とがなければ、人は動きません。どちらが偉いかという問題ではありません。「ピークの文化」そのものを否定しているのではありません。「プラトールの文化」が重要というときは、現代欧米では「ピークの文化」に全てを純化し、これで全てを支配しようとする文化・社会に対する否定としてです。人類がこれまで、こういった二項の「内」と「外」に気づいて、その機能を開發してきたのは確かです。しかし、不幸なことですが、一次的な成功のためにか、西洋が「外」にかかわる文化に異常に特化してしまった事に対する、「内」からの批判です。「内」と「外」の中間の「中」といった、中庸を唱えているわけでもありません。「内」と「外」の両方がうまく機能しないと全て（人も社会も）のバランスが崩れます。誤解はないと思いますが、念のため記しておきます。

シュール(超)観念論…グレゴリー・ペイトソンは

バリ社会を観察し「クライマックスの欠如した文化」をプラトールと呼びました。ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリは『千のプラトール』で、プラトールを「一つのリズムを作り拡張しようとして、表層的地下茎によって他の多様体と連結する多様体のすべて」と定義します。ドゥルーズ & ガタリのリズムとは、実体を脱構築した「表象」さらに「抽象」物の総称ですから、ドゥルーズ & ガタリがいうプラトールはむしろピークといったほうがしっくりきます。欧米の観念論者には、決定的に見えていないのは、プラトール社会とは、「心」「身」が分離していない「心身一元」感の社会で、また「心」身」と「自然」も分離していない社会です。ピーク社会とは、「心身」が分離した「心身二元」観(論)の社会で、また「心」「身」「自然」とも分離した社会です。

ドゥルーズ (& ガタリ) は「心」だけでなく、「身」まで観念化して、全てを統合しようとする論なんだと思います。それは、これまでだれも試みなかった驚くべき思想です。これまで、ドゥルーズ (& ガタリ) の意味不明の文章を延々と引用してきたのは、意味・論理は不明ですが、「身」まで観

念化しようと目論んでいるのを理解いたできたかったからです。もちろん、この観念化は「身」だけでなく、「自然」もです。あえていえば、地球までも、宇宙までもです。ドウルーズ (&ダガリ) のいつていることは、まるで「心身一元」感のように錯覚させられますが、「心」「身」ともに観念化して統合しようとする、恐るべきシニール(超)観念論なのです。これまでの「心身二元」感や「心身三元」観(論)と明らかに区別しないとさらなる混乱を引き起こしますので、ドウルーズ (&ダガリ)の「心身一元論を、「シニール心身一元」的観念論と呼んで区別しておく方が良いです。そして、それは東洋の持つているプラトール感覚ではなく、西洋のピーク感覚そのものですが、それをも凌駕した、シニール(超)ピーク観(論)です。少なくとも、こう考えておけば、ドウルーズ (&ダガリ)の唱えていることは意味不明でも、判断を誤ることはないでしょう。

ドウルーズのシニール(超)観念論にもう少しつきあってみましょう。意味不明でも、もう大丈夫です。我々は、今、ドウルーズのシニール(超)観念論を逆手にとつて、西洋文化の骨格を透視す

ることが可能になりましたので。

フランシス・ベーコンはピカソと違った手法で、身体をずたずたに切り刻んで描いてみせました。ジル・ドウルーズのフランシス・ベーコンへの論評を読むと、ジル・ドウルーズのシニール(超)観念論が実にくつきりと映えてきます(『ジル・ドウルーズ』フランシス・ベーコン 感覚の論理学』宇野邦一訳、河出書房新社 より)。

もろもろの感覚の基盤としてのリズムの統一性は、有機性を越えなければ発見できない。(中略)有機性の彼方に、さらには生きられた身体の限界として、アルトールが発見して名づけたあの器官なき身体がある。「身体は身体である。それだけである。器官を必要としない。身体は決して有機体ではない。もろもろの有機体は身体の敵である」。器官なき身体は、器官に對立するというより、有機体と呼ばれる諸器官のあの組織作用に對立するのだ。それは強度の内包的身体である。(中略)全肉体において、感覚はじかに神経の波動や生命的感動に向けられ

る。多くの点でベーコンにはアルトールと共通点があると思われる。(「画像」とは、まさに器官なき身体である。(身体のために有機体を、頭部のために顔を解体すること)、器官なき身体とは肉体であり神経である。波動がそれを横断し、その中に諸水準を刻み込む。感覚とは、波動と、身体に働きかける〔諸力〕との出会いのようなものである。「情動的体操」であり、叫び・息なのだ。感覚がこのように身体に結ばれると、感覚はもはや表象的であることをやめ、現実的になる。そして残酷は、何かおそろしいものの表象と関係するのではなく、ただ身体に対する諸力の作用となり、つまり感覚になる(扇情的なものの反対である)。器官の切れ端を描く、悲慘主義的な絵画とはまったく反対で、ベーコンはいつも器官なき身体を、身体の強度の現実を描いてきた。ベーコンの絵の、洗浄され、ブラシをかけられた部分は、中和された有機体の部分であり、帯域や水準の状態に還元されている。「人間の顔はまだ自分自身の面貌を見出してない……」[「アルトール」]。

さて、このようなドウルーズ (&ダガリ) のシユール(超) 観念論を社会実装したらいかなる事になるのでしょうか。ジル・ドウルーズは毛沢東についてシンパシーを持っていて、毛沢東をずいぶんと持ち上げていますが、それを、ピエール・ローズが代弁している討論会があります(ジル・ドウルーズ『ドウルーズ・コレクシヨンI 哲豆字』 宇野邦一監修、河出文庫) の「ドウルーズ・ガダリーが自著を語る」より)。もちろん、ドウルーズとガタリも出席している討論会です。

ピエール・ローズ…毛沢東主義的な「イデオロギー革命」の概念がイデオロギーと政治―経済的なものとの単純な対置と絶縁することによって、欲望の政治的なものへの還元(議会と諸党派間の争い)や政治のディスクール(党首の)への還元が一扫されて、多数の戦線における多数の戦争の現実が見直されるようになりました。この方法こそ『アンチ・オイディプス』のなかにおける国家批判にアプローチする唯一の道なのです。

もう一人、プラトー的な自立共生を唱えている、イヴァン・イリイチですが、コンヴィヴィアル(自立共生的)とコンヴィヴィアリティ(自立共生)の重要性を説きます。で、これも社会実装するとどうなるかという点、「(おそらく)毛体制下の中国を例外として、今日、自立共生的な方針にそって社会を再構築する能力をもつ政府は存在しない(イヴァン・イリイチ『コンヴィヴィアリティのための道具』渡辺京二・渡辺梨佐訳、ちくま学芸文庫)という、とんでもない結論になります。

毛沢東はご存じのように、「二〇世紀指導者の誰よりも多い七〇〇〇万有余という数の国民を平時において死に追いやった人物」(ユン・チアンナジヨン・ハリデイ『真説 毛沢東 誰も知らなかった実像 上下』土屋京子訳、講談社+α文庫)です。

『ピーク』文化圏の思想家達が「プラトー」を理想として、夢や思想を語りますが、実に底の浅い論理や思想の展開に終始します。なぜ? それは簡単です。「プラトー」の基盤は、「心身」融合で、「心身」と「自然」も融合しています。「プラ

トー」の社会では、「心身」と「自然」が全てが実体化しています。実体が表象的に扱われることはもちろんありますが。

このシニール(超)観念論(思想)は、別にドウルーズ(&ガタリ)だけではありません。しかも、思想だけでないのです。実は、欧米の芸術・文芸全般に深く認められる傾向なのです。シニール(超)観念論があふれ出すのは、二〇世紀に突入するとすぐにです。これまで見えなかったもの、認識されなかったものが、なぜ、二〇世紀の幕開けとともにあふれ出したのでしょうか。個々人の作品や個々人の能力・性格を細かく解析しても多分、答えは得られません。二〇世紀の特徴としては、(1) 経済破綻(世界恐慌)、(2) 戦争(世界大戦)、(3) ヤクの蔓延(精神の荒廃)、(4) 大量生産(個性の喪失)です。因果連関で言うと、大量生産が世界恐慌をよび、世界大戦を誘発し、精神的不安定と逃避からヤクが蔓延し、これらが極度の精神の荒廃をもたらしたという、流れです。少なくともドウルーズ(&ガタリ)はこの巨大な「負の因果連関」に立ち向かおうとしたのだと好意的に見ることもできますが、結局は、シニール

(超) 観念論という化け物を生み出そうとしただけですが。身体だけで心がない人間状態は哲学ゾンビといえますので、ドゥルーズの「心身」ともに観念化した人間状態を「哲人ゴジラ」(全くの空想で怪物化した人間) ということにしましょう。

さて、哲人ゴジラの出生の秘密を探ります。原爆による変態・突然変異? 結構近いですが、ブツブツです。もつたいぶらずにいうと、「ヤク」です。ヤクが精神を焼くという意味では、哲学的原爆といっても良いかもしれません。二〇世紀の欧米の精神文化は、「ヤク文化」と定義してもそれほど大きな間違いはないと思います。哲学的原爆で精神が焼け野原になったのです。そのぐらい考えないと、あらゆる分野ではぼろ一斉に精神構造や文化構造が破壊されたことの説明が付きません。

サルトルは哲学・哲人ゴジラ、ピカソは絵画・哲人ゴジラ、アンドレ・ブルトンやアレン・ギンズバークは詩・哲人ゴジラ、アントン・アルトーは演劇・哲人ゴジラ等々です。候補者はたくさんいます。作品そのもの、日記、交遊録を調べれば、イモずる式に哲人ゴジラを検挙できるはずですが。一度、徹底的なドーピング調査をすべきです。欧

米人には後ろめたさがあるでしょうから、日本の研究者が徹底的に調べ上げるべきです。なぜそんなことをするのか? それは簡単な理屈です。哲人ゴジラが、強力なヤクを飲み幻想をばらまき、金を飲み込み(商業主義に毒され)、地球資源をも飲み込み(地球自体を資源化しようとしている…金銭化)、さらに強大化し凶暴化する危険が甚大だからです。

西洋では表面上はすっかり古代の「神」の心は消え失せた感じですが。ところが、ヤクによって、強制的に意識を攪乱すると、「神」の心のようなものが見えてきたのではないのでしょうか。そして、それは、西欧が馬鹿にしてきたプリミティブと呼ばれる文化の中に何やら原型らしきものがあると気付いたはずですが。少なくとも、ピカソはそうでしょう、アントン・アルトーもそうでしょう。それを利用した後は、ピカソは黒人芸術を否定しますし、アルトーはもう一つ西欧の地下に潜んでいるグノーシス派を取り出そうとします。

文化とは、当然のことながら一人が何か革新的なことを掴み取って表現しても、それに回りが共感しないと(できないと)、それは文化にはなり得

ません。ピカソの画界を追体験できた者が相当数いた、アルトの劇界を追体験できた者が相当数いた、と考えなければなりません。追体験出来る母数が、どれほどいれば芸術なり、文化となるのか、これは面白いテーマですが、どの程度ヤクに汚染されていたかを丁寧にと分かるはずです。芸術となる、文化となる、その閾値が分かるはずです。《アヴィニヨンの娘たち》をみて、驚嘆し、共感・共鳴できたということは、その評価者（観察者）も明らかに似たフォルムをヤクでラリにながら一瞬でも脳にスパークしたのを見たはずです。そうでなければ、共感・共鳴が出来ない。

それで疑問なのはドウルーズです。ガタリは多分、きまじめで、こんなラリった世界は見えていなかったはずです。ドウルーズは、アルトやシユレーバーにほとんど同化しています。ということは強烈な追体験があったはずです。ヤクなのか、気質なのか、はたまた爆音等で脳の位相が狂ったのか、強烈な精神的ストレスがかかったのか、はたまたそれらの複合なのか、実に興味深いことです。その辺がわかると、欧米が二〇世紀に哲人ゴジラを生み出した理由も明確になってくるでしょう。

う。そのへんが明確になると、ドウルーズが産みの親といっても良い哲人ゴジラの超観念論は、デカルトの心身二元論をさらに飛躍的に進化、革新化した思想家として、欧米の思想史に燦然と輝くことでしょう（あるいは、理由不明の単なる突然変異）。

「内部観測論」：欧米は、文化・芸術分野において明らかにシユール（超）観念論に向かっていきます。これは巨大なピークの構築です。二一世紀版、バベルの観念塔。シユール（超）観念論による、シユール（超）ピーク社会にいかに対抗するのか。その可能性が一番高い「内部観測」理論についてみてみます。「内部観測」は、松野孝一郎が提案している理論と方法論です（『来たるべき内部観測一人称の時間から生命の歴史へ』講談社選書メチエ）。これも難しい論考ですが、ドウルーズ（とダガリ）のような論理のすり替え、飛躍はありませんで、安心して読んで下さい（私には解説する能力がないので、引用で済ませます）。以下、「はじめに」よりです。

われわれは久しく、経験科学の場で「時間」と称される対象を受け容れるのを当然視してきた。しかし、時間に関連するものには、他に、過去・現在・未来を識別する「時制」もあれば、経験を可能とする現場に固有な「今」もある。この「時制」と「今」のいずれも経験科学の守備範囲のうちに含めるなら、これまで守られてきた禁制を破ることになるのか？ あるいは、無用の混乱を新たに引き起こす事態になるのか？

この問いかけが、本書の出发点である。

経験は間断のない観測から成り立つ。その観測は経験世界の内部のみから生じて来る。経験世界内に現れる個物はなんであれ、他の個物と関係を持つとき、相手から受ける影響を特定できる限りにおいて、その相手を固定する。しかも相手を固定する、とする観測はこの経験世界の内で絶えることがない。何が何を観測しようとも、その観測は後続する、果てしのない観測を内蔵する。これを内部観測と言う。

経験世界のうちに現れる行為体は、生物個体やサッカー選手がそうであるように、いずれも延々と継起する観測と決定という連鎖運動に組み込まれている。観測によって決定が更改され、それが引き続き新たな観測を喚起する、という連鎖が際限なく継起する。行為体は運動そのものが内部観測の表れとなる。しかも、その運動は、われわれがすでになじみとしている物理学のうちで展開されてきた運動理論における運動とは異なる。

物理学における運動法則は、運動履歴によってその内容を変えない。しかしながら、この無時制の法則性は行為体の示す運動には適応されない。行為体の運動の基本は、みずから経験し、観測するそれ自身の運動履歴に依じて、絶えず更改される行為の決定にある。その決定更改をもたらす要因の最大公約数が、行為体が示す持続のうちに見出される。(中略)

しかし、この内部観測それ自体は、二正面からの厳しい攻撃にさらされることになる。その一つは、西洋の伝統である懷疑主義とそれに由来する、向かうところ敵なしの威勢を誇るかに

みえる主観、独我論からの批判である。そして、今一つは、経験科学を可能にする恒存する実在客観からの批判である。

主観の正当性を弁明した典型は、ルネ・デカルト（一五九六・一六五〇）に認められる。ところが内部観測体はデカルトの主観とは異なる。デカルトの主観の核心は、主観と称する一人称を三人称現在を用いて肯定するところにある。「あらゆることに疑いの目を向けることのできる私に同じ疑いの目を向けることはできない」という弁明によって、一人称を担う「私」を三人称で参照し、その根拠を三人称現在形で草される命題に求める。ここで根拠づけられているのは、三人称に基づく記述が保証される、という前提のもとでの一人称主観である。そこには、三人称が一人称を支える、という屈折した反転が認められる。客観視される対象の三人称記述を認め容れるなら、そこに表出された客観を超越する、記述者としての一人称主観が必然になる。同じ三人称に配されながら、主観は客観を超越する。

デカルトの主観は、あくまでも三人称記述を

行使できるという前提に立った上での一人称主観である。（中略）もつとも、デカルトの主観には、それを僭称しさえすれば、三人称記述で体裁を整えた勝手な意見にも客観性を強要できる、という負の側面が秘されている。もちろん、その責めを負うのはデカルト自身ではなく、それを僭称した側である。

一方、内部観測自体はあくまでも一人称に基づいた主体であって、その成り立ちにおいて、デカルトの主観の場合とは異なり、三人称化は持ち込まれてない。（中略）

内部観測体は、デカルトの主観に擬せられる超越的な外部観測者とは異なり、その守護を求め先をあくまでもそれ自身にのみ限定する。それに応えるのが、みずからに備わっているとされる観測能である。内部観測体は、その持ち前の観測能の行使によって、みずからの存続を可能にする条件の同定行為とそれ自身の存続を一体化させることで、みずからを持続的に支えることを可能にする道を拓くに至る。かつてこの地球上で迎えることになった生命の起源は、一人称行為体の出現の顕著な事例として位

置づけられる。

ここまでの「三人称」は、「神（あるいは絶対者）」「世俗的神ではなく」と読み替えても大きな間違いないでしょう。こういった論述になれていない方は、とりあえず、「三人称」を「神」と読み替えるだけで、言っていることがすっきり理解できはずです。

内部観測が特異なのは、それが一人称と三人称の間を仲立ちするところにおいてである。そのため、内部観測は三人称で参照される表象やシンボルではなく、あくまでも一方で一人称に、他方で三人称に接する指標であにとどまる。その仲立ちを実践する行為体が、内部観測体である。物体としての内部観測体は、抽象を介して三人称で参照される対象と化すことを可能にしながら、内部観測を実践することにおいては、あくまでも一人称行為体でしかない。これは、すでに無効になってしまった物活論の蘇生を意図しているのではない。三人称で参照されるかぎりでの、抽象を受けてしまった内部観測体

は、まぎれもなく物体として対象化された、ある構造をともなう。その三人称に位置づけられる構造の成り立ちが、外部観測者のなじみとする表象や記述のカテゴリーとしてではなく、一人称に基づく行為に由来する、というねじれを避けがたくする。

ここに至って、観測命題にとつての限界が明らかになる。定立としての観測命題の肯定性を支えるのは、内部観測由来の持続である。それに対して、論理命題を支えるのは、時制・時間をいっさい含まない定立である。論理命題はその真理値・決定性を与えるのは、観察命題とは異なり、理論家自身である。論理学における公理・定義が論理命題として正当であるかぎり、時間を超越する仕方での定立であること、そして、いついかなるときでも成立することが要請される。その要請を内部観測に由来する観測命題に適応することはできない。観察命題は定位の体を装っていないながら、その実、正当な定立になりえていない。それが観測命題にとつての限界である。

観測命題は、すでに完了した対象を参照する。それに対して、経験そのものは絶えず進行しつつあって、完了とは無縁である。そのため、内部観測を完了形に凍結し、それを現在形で参照するのは、やむをえない一つの歪曲である。その誹(そし)りを甘受しつつ、経験科学者が打って出るための何か新たな策はないだろうか。

本書が意図するのは、その問いに対する一つの試みであり、時制と不可分の関係にある内部観測の新たな評価である。

「はじめに」の後、第I章 アーサー・プライアの謎、第II章 量子論からの決定性、第III章 熱力学からの一人称、第IV章 一人称行為体からの量子論、第V章 インフォメーション——、第VI章 意識を操ること、第VII章 時制をまたぐ脳、第VIII章 生命の起源にたどりつく、と章が続き、終章の「持続する今」をもたらず親和性にたどりつきます。内部観測の概念が、詳細に検討されていて、西洋の生物の記述の根本的欠陥を明らかにします。その先にある「意識」についても鋭いメスが入ります。私にはこの大論説をまとめる力は

ありませんので、ただただ、本書『来たるべき内部観測 一人称の時間から生命の歴史へ』をご一読くださいとしかいいようがありません。ただ、終章を引用しつつ、内部観測概念の骨格だけは何とか掴みたいと思います。

生体組織は原子と分子という物質で構成されているのだから、原子と分子を用いて分析されるべきである、という論は、見かけ上、正当でありながら、文字どおりの実行は可能ではない。そのため、述語には生物組織体の分析にかなうものを選ばれる。酵素、遺伝子、染色体、細胞内小器官、細胞などが、その典例である。それらが成功事例になりえたのは、選ばれた述語それ自体がすでに十分な組織性を備えていたからである。

ところが、生命の起源が対象となると、それを記述するために、あらかじめ生命組織体を前提とした述語を選択することはできない。そうであるにもかかわらず、われわれの知る生命組織体は原子と分子で構成されている。ここでの火急の課題は、原子と分子を基本述語に配する

ことを容認しながら、そこからいち早く中間段階の組織性にたどりつく方策として、何か手頃のものがないかどうかを探索することになる。

ここでヒントになるのが、経験現象とその具体性である。経験の相手となるのは、必ず具体的な個である。しかも、経験を介することによって個の間に新たな親和性が現れるなら、あるいは、経験そのものの成り立ちが個の間に可能となる新たな親和性の現れであるのなら、それによって新手の組織性の樹立が期待される道が開けることになる。これはガリレイが意図した物理学とはまったく異なっている。

ガリレイは、物体から観測行為を含む精神的な色彩のあるものをいっさい排除し、その抽象化された物体から逆に物質世界を構成するあらゆる組織体が立ち上がる、と考えた。この物質世界から排除された精神に光をあてたのが、ガリレイに続くデカルトだった。ところが、このガリレイとデカルトによってもたらされた仕組みこそヨーロッパ諸学を危機的状况に陥れた元凶である、として断罪したのが、二〇世紀前半、最晩年のフッサールである。しかし、

フッサールの備えは万全ではなかった。メルロリポンティはフッサールが設定した現象学の路線、余計な抽象を可能なかぎり退ける路線を踏襲しながら、物体に主観性を回復する道を開いた。にもかかわらず、新たな親和性の発露は手つかずで未開拓のままとどまることになってしまった。デカルトによる主客分離を批判的に乗り越えながら物体に主観性を回復させるのは、その物体が物理学で遭遇する物体と比較したとき、明らかに定性的に異なることを具体的に開示することが求められる。

生物と物理を分ける鍵は、この化学的親和性「大崎注：前文からすると、典型例として静電作用」の実現において、異なる時制を持続する履歴をとまなうか否かにある。同じ物質運動でありながら、物理と生物を分ける分水嶺は、その基本述語が状態なのか、それとも履歴なのかを見定めることにある。生物はその内から外に向けて働きかけることを特徴とするが、それは摩訶不思議な何か内秘されていることを意味しているのではない。内から外へ向けての

働きかけは、履歴をともなった物体が外に向けて發揮する親和性の現れにすぎない。この親和性そのものは化学に由来する。

そこで浮上するのが、時間の素性である。物理では、抽象を受ける以前の「持続する今」ではなく、すでに抽象を受けた前後関係のみに留意する無時制の時間を重視する。それに対して、時間の最も素朴かつ具体的な姿である「持続する今」、履歴を参照することのできる「今」に、明示的に着目し始めたのが生物である。その生物の一員には、言語を操るわれわれも含まれる。しかも、言語のうちに現れる時制は「持続する今」からの抽象であり、無時制の時間は時制からのさらなる抽象であって、他の時制を制して現在時制のみを特別視する。

生物組織体は、物理組織体と同じ物質現象でありながら、明らかに異なっている。われわれは、生物と非生物の違いを、ほとんど一瞬のうちに、しかも間違いなく識別する。ここで、どうしてそのようなことが可能になるのかが、深刻な課題として浮かび上がってくる。生物であれ、非生物であれ、組織体は組織体要素の間に

働く親和性を前提とする。とすると、その親和性の働き方が生物と非生物の間で異なる、という解決策しかありえないことになる。

本書で試みたのは、生物を特徴づける物質由来の親和性の探査である。その候補が、無時制の下で物理組織体をもたらす親和性に対比される、異なる時制の間をまたぐことのできる持続する親和性であった。その異なる時制をまたぐ親和性の実例は、物質交換に見出される。生物組織体の成り立ちには、この異なる時制の間をまたぐ履歴をともなった親和性の特異さに求められる。

経験とは、異なる時制をまたいで發揮される親和性の別名である。

松野の「内部観測」は、我々がこれまで考えてきた「内観法」とほぼ同じ考えといってよいですが、「内部観測」のほうがはるかに深く考え抜かれています。ちなみに、「内部観測」に対比される「外部観測」は、「外観法」に対応します。

IR3S プロジェクトのサブプログラムとして、北海道大学ではサステイナビリティ・ガバナンス・プロジェクト (Sustainability Governance Project (SGP)) を実施しました。ガバメント (Government) は法律で規定されたフォーメーラな政治的機構で強制力を伴い、ガバナンス (Governance) は社会を構成する多様な利害関係者間の調整を基礎とする機構で強制力を伴わないと定義し、主に、人・自然相互関係 (作用) の持続性 (Sustainability) を中心に取り組みました。その際、Sustainability Science とはそもそも何であるか、議論を重ね、Sustainability Science は弱い相互作用系を主体とした超複雑系を説明する科学と定義しました。人間を含む生物個体の挙動は弱い相互作用系 (弱い共生系・排除系、間接的相互作用) が主体の系で、これまでの自然科学の基盤である、強い相互作用系 (原子・分子、化学物質、遺伝子、代謝) と極めて弱い相互作用系 (統計処理可能な系で分子衝突、流体等) を主体として発達してきた科学とは明らかにことなる研究方法と概念が必要であると考えたためです。この「弱い相互作用系」という考えは、松野のいう、

「組織体要素の間に働く親和性」に他なりません。生命原理とその持続性について、さらにいうと生命体としての生命の認識 (意識) について、松野が「内部観測」概念をおおして、生命原理を「親和性」に求めたのに対して、我々は、「内観法」概念をおおして、「弱い相互作用系」に求め、それは奇妙な一致をみせました。

**サステイナビリティ (Sustainability) 学**：欧米で二〇世紀初頭に始まった、大量生産が世界恐慌をよび、世界大戦を誘発し、ヤクの蔓延による極度の精神の荒廃をもたらしたという、因果連鎖の鎖が、地球環境にまでおよんで来ていて、ドゥルーズ風にいうと、暴力機械のパワーが全開となっています。サステイナビリティ学はさしずめこの暴力機械のブレーキと考えて良いでしょうか。サステイナビリティ学 の概念装置は、本当にブレーキとして機能することができるでしょうか。それは二〇世紀をどう見るかによるところがあります。欧米の二〇世紀はというと、基本的特徴として、地球の環境・生態に対しては、物理的な徹底的な破壊の世紀でした。その機動力となった精神

的倫理的社會規範の特徴として、4ism (イズム) を上げておきます。

**Realism (現実主義)** : 「神」にかわる、精神的支柱だったのではないかと睨んでいます。ヤクによりバラバラになった世界は確かに存在するという共同幻想をシニールリアリズムと呼んで、もてはやされましたので、「神のエキス」によらない世界観を発見したという素朴な歓び。中南米の内観的小説や詩が、一瞬、ヤクの世界観に似ているように錯覚し、それを「魔術的・悪魔的リアリズム」としてもてはやし、中南米のノーベル文学賞ラッシェにもなった。

**Efficiencyism (効率主義)** : 活動全てに対する評価基準

**Resourceism (資源主義)** : 自然資源のみならず人まで資源としてあつかう、悪魔の主義 (あるいは神のブラック化)

**Capitalism (資本主義)** : 自然全体を金銭換算し、一部を売り買いする。地球 (自然) の価値を金に換算する。

エマニユエル・トッドは三千年紀の大転換点に

あるといいます。しかし、欧米には次の三千年紀の指標がない。**Realism (現実主義)** が、欧米がこれまで信じてきた「神」(世俗的神でなく絶対者) に替わることなどとうていできません。欧米の二〇世紀 **Realism** はジュリアン・ジェインズの「二分身」仮説でいう、「神」の心」をようやく挿んだというレベルです。しかも、ヤクで挿んだ「神」の心」を次の「神」に祀るべく、シニール(超) 観念論を生み出してしまいました。アン・ドレ・ブルトンがいみじくも、ラリった心象をシニール(超) リアリズと宣言したのは、まさにこのことです。さらにラリった心象をもって、身体まで抽象化し、観念化するという驚くべき思想をドウルーズ等は生み出してしまいました。心身共に観念化された人間がいるとすると、それは「哲人ゴジラ」としかいいようがありません。プラトンの洞窟内で人類は、「神」の心」を授かった。西洋ではそこから這い出して、文字の発明により、「神」の心」を人間から取り出し外界に「神」の座を設置し、そこから人間達に指令が届くようにした。この壮大なシステムが、なぜ、今、行き詰まってしまったのか。

それは、Efficiency-ism（効率主義）、Resource-ism（資源主義）、Capitalism（資本主義）により、自然を使い尽くせ、食べ尽くせという、外観的「神」の指令のためです。この三つの主義は、結局ピークの思想（主義、観念）へと纏められるものです。

グレゴリー・ペイトソンはバリ社会を觀察し「ケライマックスの欠如した文化」をプラトーと呼びました。ドウルーズは西洋のピークの文化が危ういのは理解していたはずですが、しかし、西洋のピーク思想とは、そもそもプラトーの否定によって構築されてきた思想ですので、西洋のピーク思想でプラトー思想を構築するということ自体が、自己撞着に陥ります。そのことが理解できないのもピーク思想（社会）の特徴です。二二世紀の大転換期にあり、プラトー文化を保持しているであろう、欧米以外の文化圏（イスラム教文化圏も含めて）イスラム教は一神教ですが、社会自体は「心身二元」論を採っていないと思います）になにができるでしょうか。何かしなければ、地球がピーク思想（社会）で食いつぶされる。

ジュリアン・ジェインズの「二分身」において、

「神」の心」がはつきり形象を結ぶのは、石器や神話からすると、文明が成立したせいぜい三千年紀（もちろんそれ以前にも出現していたでしょう）でしょうか。ジュリアン・ジェインズは知らなかったのだと思いますが、縄文文化からすると我々は一万年紀の大転換点にいるといえます。縄文文化の「神」の心」はその土偶にはつきり、凄まじい躍動感をもって残っています。縄文文化の「神」の心」は弥生時代にはすっかり消えてしまします。それはジュリアン・ジェインズによると、文字のせいということになりますが、弥生時代に文字が威力をもって、「神」の心」を退治したとは考えられません（変化はしたでしょうが）。少なくとも、日本では文字を持って「神」の心」を「神」に転換することはなかったと思います。文字を持つて以後も、無数の「神」の心」（たぶん精霊とか魂と感じている心）はいまだに生き続け、自然と人の間を自由に行き来し、人と自然を繋いでいるのです。

ジュリアン・ジェインズによる「神」の心」を消滅させるのには、文字の発明だけでは不十分だつたと思います。文字に「神」的機能を持たせる

にはどうしたらよいか？ それは多分、徹底的な人間不信を基盤とした生業文化からしか生まれえないような気がします。人を信用出来ないから、文字による記録を極度に重要視するようになった文化圏があったはずです。文字によるルールを決めて違反したら厳しく罰する。こうした世界では、「神」の心を「神」に統一し、「神」の絶対的ルールの下で生活する必要があります。私は文字と絶対的人間不信が融合したのが「神」と考えます。ですから、「神」から「愛」をもらわなければ生きてゆけない。このころの飢餓に陥る。ま、これが「神のエキス」です。ドウルーズにもこれが必要だったでしょう、そしてそれを拡大解釈した。「神」の心」を人の「身」から追い出し、「神」にしたメリットは絶大でした。「神」は人間のために自由に使ってよい自然を与えてくれました。トマス・モアのユートピアを参照するまでもなく、自然を使いたい放題、食べ放題ということ、Efficiency-ism (効率主義)、Resource-ism (資源主義)、Capital-ism (資本主義) が威力を發揮します。この三主義がフル稼働してきました。この美味しい自然を食べ尽くすためにさらに威力を發

揮したのが、自然科学です。松野がいう、外部観測的思考が、数学や物理学でうまくいき、ますます、「神」はパワーアップします。世俗的な教会の神は嘘がばれて、權威を失墜しますが、宇宙開闢の絶対「神」は揺るぐことなく存在し続けているはず。そうでなければドウルーズのような、思想家が出てくるわけがありません。あるいは、現代芸術が成り立つわけありません。

さて、縄文以来のプラトール文化を保持している人々は、ピーク文化の暴走を抑えることができるでしょうか。ピーク文化の弱点を松野が暴きました。外部観測の成功が、ますます昏迷を深めています。外部観測系を内部観測系に強引に当てはめようとしても上手くいきません。外部観測系は数学、物理で一部上手くいきましたが、生物には外部観測系の完全適用は困難であります。

サステイナビリティ (Sustainability) は、まだ、外部観測系で達成できるという概念のようです。とくに、サステイナブル・デベロップメント (Sustainable Development (SD)) は外部観測系をどういじくるかというテーゼのように思えます。

「やほしな」： われわれは、サステイナビリテイ学の研究をしながら、雑誌『サステナ』を一〇年にわたって刊行していますが、サステイナビリティ学の抜け落ちていく所を、巧みにカバーしているのが『サステナ』です。つまり、英語に出来ない、したがって欧米のサステイナビリティ(学)は含まれていない、「共生、循環、無、世間、風土、里山、自然(Natureとは違つ)、道、「気」、丹田」という言葉(概念)を基盤に、サステイナビリティ(学)を構築しようとした努力が認められます。これらの概念は、じつは、プラトール社会(思想)の岩盤に相当すると思います。また、ここでいう「無」は、虚無の意味での「無」ではありません。プラトールの基盤になる「無」で、養老孟司のいう「無」です。『無思想の発見』筑摩新書。養老孟司が、「日本の思想は、心身一元論で対立概念が発達せず、「形を重んじる」がゆえに思想がな(形には思想はないから)、茶道、華道、武道、神道、仏道、修研道は「道」(思想ではなく経験の重視)を重んじるが故に無思想である」という意味での「無」です。養老孟司のいう「無」は身体

機能に繋がっていますので、明らかにピーク社会(観念論社会)でなく、ピークが「無」のプラトール社会です。

『サステナ』はそれらをよく取り上げてきたと思います。ピーク社会(思想)の暴走は、欧米のサステイナビリティ学では止められません。プラトール社会(思想)を主体とした、「サステナ」が、今、必要なのです。「サステナ」の命名は良いのですが、いかにも借り物という感じがしますので、私は「さすてな」として、今後さらに、内部観測(内観法)を主体にしたプラトール社会(思想)を考えていきたいと思えます。「さすてな」の基本をとりあえず、三つ挙げておきます。

「心身」を分離しない

「心身」・「自然」を分離しない

「自然」を餌(資源)と考えない(精霊のすみかだから)

これに、エマニュエル・トッドがいつている、三千年紀の大変動の少子高齢化、女性の進出の要因を加えると、サステイナビリティ学

(Sustainability Science) [「ブーク社会のブレーキにはなるかも知れないが、ピーク社会自体を変えられない」に替わる、「さすてな」学(Sasutena Science)の構築は可能で、プラトール社会の基本設計も出来るはずです。

参考のために、内観法に達した外観法文化圏の人を挙げておきます（日本や東洋には無数にいるので無視）。

- ・内観法域に達した…ゴッホとリルケと詩人パウル・ツェラーン
- ・一瞬内観法に近づいた…ヘルダーリン、ムンク、カフカ、ハイデッガー、ハンマーホッフ（デンマークの画家）、ポー、エメリー・ディキンソン
- ・中観法…内観法と外観法の中間のような中観法で、大地性をもったロシアの作家達（とくに、筒井俊彦『ロシアの人間』（中公文庫）が取り上げた、プーシキン、レールモントフ、ゴーゴリ、ベリンスキー、チエチエフ、ゴンチャロフ、ツウルゲーネフ、トルストイ、ド

ストエフスキー、チエホフ）

・擬似内観法（外観法の純化）…ヤクを媒介とした擬似内観法芸術（つまりシニール観念論化した外観法芸術）は現代美術館に溢れている（特に、アメリカ、ドイツ、フランス）

長谷川龍生の一九五七年処女詩集『パウロの鶴』（書肆ユリイカ）に、

先端を切っていく一羽

それは抵抗と疲労のかたまりだ。

という詩片があります。この詩を、雑誌『サステナ』の長年の労をねぎらって送りたいと思います。唯一、長谷川龍生がサステイナブルの詩を書いていきます。この詩は、「さすてな」に近い感じで、閉じるにあたり、この詩も『サステナ』に捧げたいと思います。なお、この詩は『サステナ』が始まった頃に書かれました。

「持続的（サステイナブル）に撫でる」

生命は尊い

自己にも他者にも

心根を撫でる いつまでも

やわらかく撫でる つよく撫でる

愛が生まれてくる

脳を撫でる 胸のうちを撫でる

手と足を撫でる 指さきまで撫でる

日本人よ 疲れている

このままでは 持続可能ではない

時空間の一点を見つめている

自己にも他者にも

心根のすみずみまで見つめる

生命を見つめる

いとおしく 撫でるように見つめる

健康が波動してくる

大人の社会が 子供の社会を見つめ

やわらかく撫でる つよく撫でる

日本人よ 生活（たつき）のために疲れている

このままでは 持続可能ではない

二〇〇六年からは

生命も 環境も 持続的に撫でる

破壊してはならない

精神的な落ち着きで

生命の尊さをとりもどし

豊かさを撫でて 貧しさを甦らせ

貧しさを撫でて 少しでも豊かさを

日本人よ 撫でる行為を 忘れるな

このままでは 持続可能ではない

長谷川龍生「愛媛新聞」二〇〇六年一月一日

現代詩手帳二〇〇六年一二月号（再録）

マラケシ COP22 にて（完）

連載  
エッセイ

## 目の手術

九月の初旬に白内障の手術を受け、今は見るもの眺めるもの全てが新鮮で、劇的な日常生活の変化に、驚きよりも寧ろ当惑している。

手術自体はよく言われるようにごく簡単なもので、濁った水晶体を超音波で碎き、それを吸引してそこにレンズを装着するだけで、一五分か二〇分で終わる。痛みと云う程のものはない。時々目玉を押されるような圧迫感があるが、痛いという感覚ではない。目玉の手術であるから当然目は開けたままで始まる。最初のうちは、目を覗き込む医師や看護師の顔が見えたが、直ぐに半透明のシールのようなもので眼球表面を覆われたような感覚になった。それから液体を目にかける。何かしているなと思っていると、黒や赤、時には黄色が抽象画のように現れ、動き回る。そのうち音楽ともいえない電子音がピロピロと鳴りだし、視野の中心部に強い光線のような白色の

領域が現れる。要するにこのピロピロは、碎いた水晶体を吸い取る音で、ジュジュという生々しい吸引音をカモフラージュするため電子音ではないかと思う。とすると、もうこの時には水晶体はなくなっているから、あの黒や赤や白の光は実際の光ではなく、視神経が脳が感じた色ということになるのか。

それから新しい人工の水晶体が挿入される。その間も黒や赤は動き回り、時々液体がかけられる。するとぼんやりとではあるが、医師の手のようなものが動くのが見えるがそうであるのかどうかは判然としない。とにかくここまで来ると手術は終わりである。眼帯をかけた。「ハイ終わりました」。やはり緊張していたのか、力が抜けていく。出口を出たところで壺状の器をもった看護師とすれちがった。「それ私の目の残骸ですか」と尋ねたところ、「いえ、これは違いますよ」という会話が

## 山田利明

やまだ としあき

東洋大学教授

(専門は中国哲学)

できるくらいに余裕があった。

翌日に残りの片方の手術を済ませて完了であるが、ここで前日に手術をした眼の眼帯をとった。ずっと眼帯をしていたせいもあるのだろうが、開眼第一声は「やつ、眩しい」。それはそうだろう。今まで濁ったレンズ越しに見ていたものが、突然、磨き上げた新品のレンズに代ったのだから眩しいに決まっている。そして翌日、もう片方の眼帯をとって新品の目で景色を見る。世の中はこんなに明るかったのか。特に青い色が鮮やかである。おお、東京の空はこんなにも青い。はつきり見えるだけでなく色彩の鮮やかさに感動した。世の中一変したというのがその時の思いである。さてそうになると、目が見えないために返上してしまった運転免許が惜しい。映画館に行つて大画面のスクリーンが見たい。暫く止めていた絵も描きたい。やりたいことが次々に出てくる。どうも本業の研究のことは何も出てこない。ただ、仕事上のことでいえば、書棚の本の背表紙の文字が読める。捜しても見つからなかった本を三冊も見つけた。本屋に

行き書棚の最上段の文庫本のタイトルが読める。何よりもひとりで海外に行ける。これは有難い。海外の知らない街で、殊に夜となると視力がきかず困ったことがある。空港の発着案内ボードも見えない。思いあまつて娘を連れて行ったこともある。これは便利であるが費用が二倍になる。

そんなに好い事づくめなのに、なぜもつと早く手術を受けなかったのか。はつきりした理由があるわけではない。「何となく漠然とした不安」からである。大体、目の手術と云えば眼球をえぐりだして：などと想像したこともある。これには子供の頃に読んだ探偵小説が影響していて、犯人が義眼を取り出す描写を思い出したことである。その本は大正時代に書かれたものであるから、ほぼ百年前の話である。頭の中では理解していても、子供の時に刷り込まれた記憶がよみがえる。私にはこうした変な思い込みがよくあり、石炭の採掘にツルハシとザルをもつて坑道に入ると云つて家族に笑われる。「三つ子の魂百まで」と世間では言う。

連載  
エッセイ

## ゴミ拾い

父は小さな工場（こうば）を父の兄と一緒に経営していた。父が営業を担当し、伯父が製造を担当していた。家内工業に毛の生えたような工場であった。父は、休日でも、工場に用事があるときは、時々、私を連れて行った。

工場には、子供には見慣れない機械がたくさんあって、一緒に行くのは楽しかった。休日でも、働いている人は少なかったと思うが、工場は動いていた。父が、用事を済ます間、工場の中で一人、遊んでいた。

ある日、父についてまた工場に行った。休日でも、人気の少ない工場には、稼働中のベルトコンベアがあった。そのローラにゴミが巻き付いていて、回転に合わせてゴミが揺れていた。子供の自分には、そのゴミが、巻き付いてゆらゆらしながら動いていることが、とてもつもなく、ふさわしくなく、また美しくなく、気になってしょうがなかった。ついには、手を伸ばしてゴミを取り除こうとした。結果、

巻き付いたゴミは、私の右腕をローラに引きずり込んだ。右腕が輪留めとなったのか、コンベアのローラは止つたが、ローラを駆動するモータは空転したまま、回り続け、私の右腕はローラで締め上げられた。幸い、近くにいた人が異変に気付き、モータを止めてくれた。モータはスイッチ操作では逆転しないもので、コンベアベルトを切断して私を助け出してくれた。父や伯父、また周りの人に、どんなにか叱られるかと、覚悟したが、叱られなかった。こうした巻き込み事故では、腕をなくしたり、死んだりする人もいたので、叱られなかったのである。私のこの巻き込み事故は、なんとなく秘密され、母も含めてこのことを詳しく知る人は少ない。

私が、大学院に進学したころ、父はまだ五十代前半の働き盛りであったが、クモ膜下出血に罹患した。破れた動脈瘤をクリップ止める手術の予後が悪く、様々なものへの興味

## 加藤信介

かとう しんすけ

東京大学生産技術研究所教授  
(専門は都市・建築環境調整工学)

を失くしてしまい、働く意欲も失ってしまつた。工場には通つていたが、まともに働くわけではなく、伯父が面倒を見ていた。父は、工場にゴミが落ちてるのが気になるらしく、工場では、いつもゴミ拾いをしていたらしい。偶に実家に帰ると、工場で働く人が清掃を心掛けず、俺はいつもゴミを拾っていると云つていた。工場の清掃は父の役割でなく、また父一人でできる筈もない。父は他にすること、できることもなく、一人、自分の手さえあれば、いつでもできるゴミ拾いに専念していたのであろう。

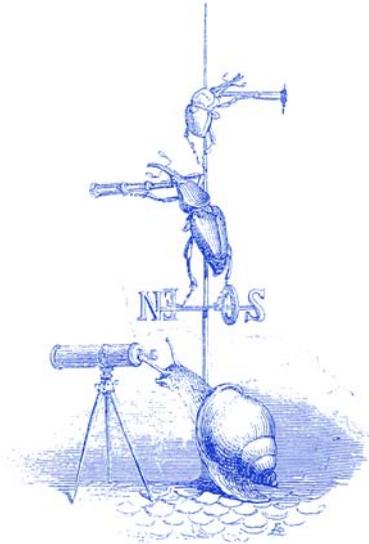
事の真偽は知らないが、開頭手術の際に、クリップ止めの難しい別の動脈瘤への対応のため、命と引き換えにこれに続く前頭葉の血管をクリップ止めし、一種、ロボットミール状態になつてしまったと、母は話している。人間らしさを生み出す前頭葉を障害すると、好奇心を失くし、働く意欲も失くすらしい。前頭葉で醸し出される高次の脳機能を失くした原始の脳は、父の場合、通路に落ちているゴミを拾うことであつたのだ。父は、手で拾える

ゴミを拾うが、作業場に積もつたほこりやチリは気にならなかつた。手でつまめるゴミだけが気になつていた。

最近、私もゴミを拾う。自身の行動が障害を得た後の父に似ていて、とても気になる。自宅や職場で、手でつまめるゴミが気になつて仕方がない。子供の時、腕を巻き込まれたコンベアのローラのゴミが気になつたことのがり返しである。私の家内は、小さなゴミの散らかりは気にならないようで、自宅には彼女のまだふさふさの頭から抜け落ちた髪が至る所に落ちている。私の髪は、ほとんどなくなつてしまつており、長い髪の毛が落ちていれば、間違いなく我が妹のものである。髪の毛を掃除機でちゃんと吸引するのは難しいらしく、掃除機をかけた後も、しつかり残つてゐる。私は、これを手で拾い集めて捨てる。捨てるたびに父のゴミ拾いを思い出す。私の前頭葉も老化して高次機能が衰え、原始の脳を呼び起こしている。父と同じく、ゴミ拾いをさせられている。

私は、確かに父の子である。

# フィールド 便り



忘れられた当たり前を探す！目からウロコのフィールドワーク ②⑩

## 続・フィールドに根っこを生やす

田中 求

たなか もとむ

高知大学地域協働学部講師

(専門は環境社会学)

卒論以来、二〇年あまり居候を繰り返してきた高知県の町柳野地区で古民家を借りるようになり半年が過ぎた。柳野に家を借りたら、ゆつくり原稿を書いて、畑仕事もして、その合間に地域の手伝いもしてというようなことを

考えていた。しかしながら、借りた畑はいつの間にか五反あまりにまで増え、自分の畑の草刈りなどをちゃんとやるだけでも大変なのに、あちこちの畑の手伝いや地域の行事にも顔を出すからまあなかなか忙しい。夜は夜でコウゾ

のヘグリ(表皮を取り除いて白い韌皮繊維のみにする作業で、和紙の原料になる)をしたり、小麦の種籾についたコクゾウムシを除けたり、声が掛れば夕方からイノシシの解体・精肉の手伝いに行くこともある(図1)。移住したのは叶わぬ夢なのかも知れない。

先月は地区の敬老会に参加した。七五歳を過ぎたオンチャンオバチャンにたくさん笑って長生きしてもらおうということ、私もエビやカニの仮装ダンス、法被を着て「これから童頭」、女装をして「あれが噂のエマニエル、ハウハウハー」と踊った(図2)。

柳野地区には戦後しばらくまで桜田劇団という地域の芸達者が集まった劇団があった。各地に呼ばれて公演するほど人気があったという。敬老会の催しも一ヶ月前から練習を始め、かなりの熱意で踊りや出し物の練度を上げる。敬老会ではたくさんのお捻りが飛び交



図1 柳野の猟師さんと一緒に解体した約 75 キロのイノシシ。

図2 筆者(左から3番目)も加わった踊り。



い、ヤンヤの喝采も起きる。地域のかつての賑わい、人のつながりの濃さ、思わぬ人たちが活躍して地域の人気者になっていく様を感じられる場であった。

敬老会は、普段あまり顔を合わせる事が無くなったお年寄り同士が会う機会でもある。別れ際には「お互いにまあ元気でやっていかにやあねえ」と話すオンチャンたち。お孫さんや娘さんたちに手を引かれて病院からやってきたオンチャンもいる。杖をつきながら、ようよう公民館にたどり着いたオバアチャンも。かつての柳野では、田んぼや焼畑での作業、水車や道の管理などでいろんな共同作業があった。イイと呼ばれる労働交換も盛んだった。それもほとんど無くなり、お年寄られたちにとってはお互いに会う機会はごく限られたものになった。周辺の地区では人手が足りず、もう敬老会はやめようかという声が挙がっているとも聞く



図3 敬老会を楽しむ柳野のみなさん。

けれど、柳野地区には敬老会を楽しみにしてくれている人が多い(図3)。

柳野地区でも行われなくなった行事はいくつもある。盆踊りも奉納相撲も虫送りも御神楽も行われなくなったけれど、その一部を敬老会で演じたり踊ったりすることで少しでも受け継いでいこうとしている。柳野の敬老会は、いろんな来賓を迎えて、堅苦しい挨拶やためになるお話を聞き、お弁当を食べるという場ではなく、演者も客もみんなが楽しもう、たくさん笑おう、久し振りに会おうという場にしたことで続いているのではないかと思う。

伝統行事の時期や内容、目的、格式、担い手、規則、作法などを変えない、変わらないものとして固執すると、成り立たない行事もある。外部者が関わりすぎたり、人を集めることを重視しすぎること、「地域の行事」という意味合いが薄れ、単なるイベントになってしまうったり、ずっと行事を担ってき



図4 帰村者や移住者も活躍する敬老会。

た地域の人たちの思いを軽視すること  
 になったりすることもある。柳野地区

でも盆踊りの再構築に外部者の関与を  
 強めようとしたことで、地域の反発を

招いたこともあった。

しかしながら、柳野地区の敬老会は、今のところ地域の人たちがとても大事にしている行事であり続けている。また敬老会は村に戻ってきたオンチャンや移住者が地域でつながりを作ったり子どもたちを含めて新しいメンバーがいろんな役割を担い始めるための入り口にもなっている。今回の敬老会で一番の拍手を集めていたのは久しぶりに柳野に戻り、敬老会が初参加となったオンチャンだった(図4)。そして一番拍手をして歓声をあげ、笑い、喜んでいたのはそのオンチャンのお母さんだった。

敬老会が終わって三週間ほど経った今でも、道などで会えばオンチャンオバチャンたちから、敬老会ではありがとうねえ、楽しかったねえと話が弾む。踊りを間違えたりもしたけれど、来年はもっと笑ってもらおう、何をやるのかなあと考えたりもしている。

## 夏休みの自由研究

小学校に入ると、夏休みの自由研究の課題が出される。これは今も昔も変わらない宿題のようだ。ただ、使う素材やら内容やら完成度は、昔から変わってきているように思う。昔は、家にある空き容器や木材などを用いて、貯金箱や車などの工作が多かったような気がする。標本や手芸もあった。最近では、インターネットで簡単にネタ探しができ、多様な材料が百円ショップなどで簡単に手に入り、さらには自由研究向きのキットやイベントなども充実していたりして、実に多様な自由研究ができる環境がある。飾られた作品を見て歩くと、低学年なのに、大人が見ても目を見はるくらい立派な作品もあって、勉強になるやら、感心するやら。そうはいっても、やはり他の宿題と比べて、

手をつけるとなるとなかなか本腰が入らないのが、夏休みの自由研究。また、低学年であるほど、親の協力なしにはできないのが自由研究。というわけで、作品群の影に親たちの協力とバックアップも見え、なおさら感心し、同じ親としてその労苦を賞賛するのである。

わが子の学校では、ガラガラポン（いわゆる福引の抽選で使う回すくじ引き機）や、自動販売機（本当に出てくる！）、銀河系の模型など、完成度の高い作品が並んでいた。休み時間には縁日状態になって子ども達が遊んでいたらしい。工作やものづくりの作品のほか、調べ学習の成果をまとめたものも多かった。世界地図上に生息する動物をまとめたり、塩の結晶を作ったり、植物を育てて観察したり、

旅行記を作ったり。

わが家も、水のふしぎな力、表面張力についておうちでできる簡単な実験を試みた。アメンボが沈まない理由の一つが表面張力だが、さすがにアメンボで実験するのはかわいそうなので、一円玉で実験。水より重いはずの一円玉が、そうっと水に浮かべると、水の表面を少しくぼませた形で浮かぶ。放っておくと、一円玉同士はだんだん近づいてお互いにくっつき、きれいにまとまりをつくる。そこで、台所用洗剤の登場。つまようじの先に

ちよっとつけて水の表面をつつくと、表面張力が弱まり、アツという間に一円玉同士が離れ離れになり、そのうちパタパタと沈みます。仲良し仲間に異変が起こり分裂してしまふ・・・ような構図。悪口とか言うとお友達でもこうなっちゃうよねえ、気をつけないとね、と話しつつ、実験もなかなか奥が深いぞ、と思う。自由研究、何をしようか悩むのが常という印象があったが、楽しみながら色んな学びがあるのはいいことだ。

# 親子 サステナ

【第40号】

