慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	空洞説 : 言葉とカオス
Sub Title	VOID : words and chaos
Author	遠藤, 利克(Endo, Toshikatsu)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2014
Jtitle	Booklet Vol.22, (2014.) ,p.54- 77
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Cosmos 2 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000022-0054

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

空洞説
――言葉とカオス

遠藤　利克

Ⅰ　言語と共同幻想

美術作品といえども、感性に依拠しただけでは、作品は作れない。なぜなら、作品行為もまた、明確なる言語活動だといえるからだ。言語は、人間の表層から深層に至るまで、あるいは精神から身体、さらには死体に至るまで、すべての領域を規定している。依って、まずは言語の問題から始めたいと思う。言語から始まり、現在の制作の現場にまでたどり着ければと願っている。

言語

われわれが世界の内に存在しているという、そのありようを過去にさかのぼって想起した場合、われわれがその最先端で出くわすであろう光景は、ことばあるいは言語が沸々と発生し続ける現場以外には考えようがない。なぜなら、われわれが他の生物、他の哺乳類とその進路を分かつのは、ひとえに言語獲得の瞬間に由っていると考える他ないからだ。そしてその時をもって、人間はまさに誕生したといえる。

言語の内在化と同時に、われわれは現れた。とはいえ、言語の獲得が、その後の充足と平穏をあまねくもたらしたかといえば、ことはそれほど単純ではない。たしかに言語は、人間世界を拡張した。他者との伝達速度、情報量、および社会の構造化は格段に向上した。だが言語の本質は、コミュニケーションの側面にあるわけではない。そうした面は、道具としての限定的なものに過ぎない。むしろ言語の本質と魔性は、無いものを在らしめていくという、無限定で過剰な力の方にこそある。つまり内在する幻想可能性にこそあるのだ。故に言語が滑らかな回転を始めるとき、そこは、後戻りのできない仮象産出の現場となる。

言葉

言葉とは、言語の出先機関である。言葉は、われわれ人間の深層に擁された

言語構造を背景としている。そして同時に、内なる構造に新たな構造を書き込むための、言語生成の先端部をも担っている。

言葉は世界を分節する。たとえば太初に石が在ったと仮定する。その時、石にはじめて出会った人類は、おそらくは名状しがたい思いに駆られる。そしてやがて、ヒトは「イ…シ…」と発語するようになる。認識論的に言えば、その瞬間をもって、石は世界に現れたのである。石という物質は、「いし」という名において命名され、認識され、世界は分節される。そうした一連のプロセスの内にこそ、〈命名〉にまつわる神聖とエロチシズムのすべては、現れているといえる。

その瞬間に、「石という言葉」は、石という現実の物体から離れ、共同体の時空の内を、自在に飛翔し始める。この事態をもって、共同幻想は成立したといえるのだ。こうしたプロセスがすべての物質、すべての事物、すべての感情、すべての現象において達成され、複合的、有機的に機能し始めるとき、人間を取り巻く現象世界は、イリュージョナルな煌めきのエーテルのなかに浸される。

言葉と〈もの〉

1960年代末の日本に、〈もの派〉と通称される美術家集団が生れた。〈もの派〉の作家たちが共有する中核概念は、美術作品から再現性や、表現主義性、造形性を排除し“もの”あるいは物質から、俗的、日常的な要素を除去することにあった。その文脈は当時の還元主義的空気を反映していたと同時に、モダニズムにおける自己言及性の流れをも内受していたといえる。そのような思想的背景のもとに彼らは“もの”と対峙したわけだが、“もの”にこだわり続けた必然的帰結（“もの”も言語的現象であるという文脈に従えば）として、彼らの主題である“もの”の背後からは、滲み出すように“もの”を超え出て、言葉の問題が立ち現れるようになる。

〈もの派〉の理論的支柱とされる李禹煥（リ・ウーファン）は、「関根伸夫論」のなかで、関根自身による以下の発言を引用している。

> 日常にころがっている“もの”との新鮮な出会い、それは一瞬でありすぐ閉ざされるものである。…ここにわれわれは“創って観たい”欲望を感じ、自分をも通過する“もの”を肉体化したいのだ。これを出会いの構造化といい、作品と呼ぶのだ。…それは決して〈造形〉することではなく、“もの”の表面に付着する概念というホコリをはらい除けて、それ自身にすることであり、その含まれる世界を顕わにすることなのだ。見えないものを見えるようにすること、日常に見すごされる世界を出会いの言葉に浮かびあがらすことだ★1。

この「“もの”の表面に付着する概念というホコリをはらい除けて」は、〈もの派〉の有名な言辞である。では、そのホコリとは何か、ここが重要な問題であるが、これまでの文脈を前提にすれば、石は「いし」と名付けられた瞬間に

現実の石から遊離し、共同体成員の共同幻想としての「石」へと移行することになる。具体例を挙げるなら、例えば花崗岩質の鉱物は、質量やサイズの変化に伴って、その呼称は様々に変化していく。組成的には同じであっても、大きければ「岩」と呼び、「石」と呼び、小さくなれば「砂」と言い、もっと小さくなれば土となる。これらの呼称は物質名称であると同時に状態名称でもあり、不安定極まりない。そしてこの曖昧な発語の繰り返しの中で、われわれは物質や事物と狎れあい、〈リアル〉からは隔たり、さらに、何の疑義も不便も痛痒も、悔恨も、抱かなくなっていく。これこそが共同幻想のもう一方の姿なのである。

そして、「ホコリをはらい除けて」とは、日常的に狎れあい、手あかにまみれた“もの”との関係から脱することを示唆する言葉であった。あるいは、事物への〈リアル〉な関心を失って惰性化した、われわれの共同幻想性への痛撃を内在させた言辞であった。

加えて言えば、「ホコリをはらい除けて」の「埃」とはまさに、「惰性化したコトバ」、「惰性化した共同幻想」のことに他ならない。命名過程を転機として、われわれはすべてを言葉でコントロールすることが可能になったが、皮肉にも、慢性的な言葉の惰性化へも陥っていった。ゆえに、現実との、無媒介的で〈リアル〉な出会いをも失ってきたといえるのだ。そして、こうした状況下において李たちが企図したことこそが、つまり、われわれが経験する“もの”や事物から、薄汚れてぼろ雑巾のようになった言葉の膠着を拭い去り、命名以前の物質や事物へと遡及し、邂逅させることであった。そして、われわれをして、無謬の世界に直面させるための機構の実現と、作品の実現にあった。

言葉と視覚

素朴な疑問がある。一つは、「ものに付着した埃＝コトバの埃」というものを完全に拭き取ることは、可能なのかどうかということ。もう一つは、仮に可能であった場合、その時そこに開示される光景は、果して可視的なものであるかどうか、ということである。

ヘレン・ケラーの逸話は有名なので採録するまでもないと思うが、教師が、盲目の彼女の手のひらに水をかけながら指で「WATER」と書く行為は、まさに、言葉と身体と物質の経験が統合されていく過程を示しているといえる。つまり、言語と身体経験の統合をもって、初めて世界は開示されるということを示している。

もう一つの例としては、生まれながらにして盲目であった患者が視力回復の手術を受け、手術は成功したにも拘らず、何も見えてこないという事例が報告されている。これもまた、言葉の統合性に関わる問題だといえる。治療後、患者自身の網膜像は確かに成立した。しかしながら、視覚が言葉によって意味づけられていないがため、外界が見えてこないという事態に至ったのである。だが、患者の視力は、視像への命名の進行を俟って、次第に回復されていった。

こうした例から導かれるのは、言葉と視覚の関係（あるいは、言葉と知覚の関係）

である。つまり、表面から「埃＝言葉」が完全に拭き取られた事物というものは、言語に規定された人間には、不可視だということなのだ。あるいは、逆からみれば、視覚が成立するためには、最低限の「埃＝言葉」は、欠かせないということなのである。そしてこうした構図は、言語が人間の生理システムの内部にくい込み、極めて壊れやすいかたちではあるが、言語というものが人間を規定し、支配し始める契機、あるいは構造といったものを、如実に示しているといえる。

視覚はかように、言語と深く結びついている。だが視覚は同時に、あやうく、脆く、いかがわしく、幻惑的であり、蠱惑的である。さらに眼球は、理性と生理が表裏一体となって融合する器官であり、情動に影響を与えると同時に情動に左右されて、移ろう。

そう感じさせるのは、私の左眼の存在である。若年のころに打ち抜かれ、眼球は変形し、網膜は波打ち蛇行してしまった。左眼だけで視ると、世界はグニャリと歪み、街燈の光は水晶体の奥に向けて烈しく突き刺さる。エル・グレコのように美しく、夢幻的にゆらめき乱反射する。粘膜表面の起伏する形状をコピーするように、世界は薄く眼の奥に張り付き、身体と視像が、生理の内で連続的であることを伝え知らせてくる。視覚とは、かくもあやしくエロチシズムに満ちているのだと。

言葉と心的現場

これまで、われわれ人間にとっての言語と“もの”との関係について述べてきたが、意識あるいは無意識といった言葉で表記される人間の心的領域もまた、言語が深く関与する部分だと言える。ただし、「意識」や「無意識」は実在的なものではなく、それらの用語はいわば表象言語であり、心的状況を可視化するために作りだされた便宜的な道具に過ぎない。そのことだけは、明記しておく必要がある。

意識、あるいは無意識は、言うまでもなく言語的産物である。故に、人間以外の言語を持たない生物には、意識や無意識は存在しない。A・ゲーレンは、人間は未熟児として生まれ、それ故にその欠陥を埋めあわせるための幾多の手続きを必要とし、その過程において文化というものを生み出してきたと説明する。そしてその文化もまた、言語的所産なのである。それにひき替え野生動物は、生まれてそれほど間をおくことなく、外界にすんなりと適応していく。それぞれ、種固有の機能を駆使し、外界との間に齟齬やずれを介在させることなく自然の懐へと溶け込んでゆく。ゲーレンは、この行動形式を、「本能に規定された行動」と定義する。それゆえ、本能に規定される動物に、文化は必要ない。

しかし人間には、寒冷に耐えうる体毛も、気温の変化に対応しうる体温調整機能もなく、また、多くの野生動物のように、特化された身体機能 — 早い脚、鋭い牙、だれよりも強い体躯など — もない。つまり人間は、自力で自然に適応する能力を、あらかじめ奪われた状態で生まれてくるようになったといえる。

加えて、人間は超未熟児として生まれてくるがゆえに胎児的退行状態で外界

に晒されることとなり、それをカバーするため、長期の保護養育期間が必要となった。とはいえ、逆から言えば、この長い養育期こそが、赤子と母親との関係に密度を与え、異常に大きな生得的頭蓋部と相俟って、言語を胚胎、発芽させていくことができたのではないかと推測される。ゲーレンは、ヒトが本能欠如の「欠陥生物」として生まれてきたがため、その出自を乗り越えるべく、己の周りに疑似的自然、あるいは「人口的自然」、つまり、「第二の自然」を、作らざるを得なかったと説明する。つまり「第二の自然」とは、動物が所有する本能 ― 無媒介的外界適応のために動物に与えられた恩寵 ― の代用品として人間が立ち上げた、「人為の自然」であり、そしてこれこそが、人類が生み出した「文化」というものの本質であったといえる。だが文化の源泉こそが言語であり、「人為の自然」はまさしく、言語なくしてはあり得なかったのである。

無意識の在処

いままでの文脈からいえば、無意識や意識は人間固有のものであり、共同体的なものである。故に無意識と意識の関係には、自意識や他者意識といったレベルもまた孕まれることになる。したがって、われわれが抱える意識とは、言語を媒介とした他者性の反映だともいえる。

生れたばかりの赤子にとって、最初の他者とはもちろん母親である。母親との二者関係の中で、言葉やしぐさを媒介とした交感は進行する。そうした交感を通してこそ、一定の共感と価値基準が形成され、対幻想と呼ばれるところのものとなっていく。そして対幻想の形式が二者関係を超えて構造化されるとき、それは、社会化された幻想、つまり共同幻想へと至るのだ。だからわれわれの感情や行動は無媒介的ではない。むしろ常に、周囲の自然や現実とのあいだに、言語や文化という、人為の媒介項を介在させ続けている。つまり、言語や文化の媒介なくしては、われわれの生は片時も立ち行かないのだ。その結果として、現実世界へのわれわれの応対は、いつも微妙な遅延を見せることになる。そうした遅延は、動物にはない。遅延は人間固有の症候である。これまでの文脈からいって、それは当然、そうならざるを得ない。

社会、あるいは共同体の中で形成される共同幻想の構造と、人間の内部で生起する、意識と無意識は、連動している。先ほど、意識や無意識に実体があるわけではないと述べたが、同様に、共同幻想にも実体はない。だからこそ、「幻想」なのだ。ただ、共同幻想は人間社会の中にあって、あたかも実体があるかのごとく作用し、機能する。そうした機構こそが、われわれの世界における、文明、文化、現象世界の、実相なのだ。

意識とは何であるかについて、端的に言うなら、それは、他者に是認され、共同体に是認された個人幻想（＝妄想）だということになる。逆に、是認されず抑圧された個人幻想が、無意識である。共同体の成員がそれぞれの内に抱く個人幻想（＝妄想）は、極めて勝手気儘なものであるが、その個人幻想を多くの成員が共感し互いに共有する集合した意思へと至りつけば、その幻想はすでに個

の意思であると同時に共同体の意思でもあり、結果としては、共同幻想となる。

フロイトは、人間は例外なく、生まれ出た直後は多形倒錯であると言いきった。なぜなら、赤子の欲望、あるいは性衝動には自然性としての行動形式は備わっておらず、赤子のリビドーはあらゆる方向へ放射されっ放しの充当可能態として、いわば野放し状態にあるといえるからだ。この見解は、ゲーレンの、「人間は本能が壊れ、機能しない状態で生まれてくる」という説と、ほとんど重なっている。つまり、本能があらかじめ壊れているからこそ、赤子は、最初から多形倒錯者として生まれてこざるを得なかったのだ。

赤子は、母親とのかかわりの中で、妄想（多形倒錯性）をじょじょに軌道修正してゆく。母親は共同体の共同幻想の代弁者であり、赤子の内なる衝動のうち、母に是認されたものが赤子の肯定的価値（＝意識）として自我に取り込まれ、母親に是認されなかった欲望は抑圧され、光の届かぬ闇として分別廃棄され、圧縮されることになる。いわゆるこれが、無意識である。こうした過程が際限なく繰り返されることで、人間の意識、自我は、一定の、正常とされる方向へと水路付けられてゆくことになる。別の言い方をすれば、飼いならされてゆく。こうしたわけで、無難に成人した大人の自我は、概ね、共同体内部で是認許容される構造となり、同時にその構造は、共同体の共同幻想の構成要素となっていく。

自我構造化の進展に伴って、無意識の領域もまた、多くの排除された欲望と衝動を深く沈殿させていくことになる。そして、必然的にそれは、厄介な存在となるであろうことが予測される。われわれが何気なく住み込んでいる通常の人間社会のことを日常と呼んでいるが、日常といえども、決して欲望や衝動や無意識から無縁というわけではない。そこもまた、排除された闇を抱え込みながら、無理やり一定の鋳型に押し込まれ辛うじて均衡が保たれている場所であり、いつ破綻してもおかしくない。一見平穏な日常も、いわば一触即発の仮象空間に過ぎないということなのである。

一方、共同体の無意識とは、共同幻想として構造化されることのなかった、成員個々の個人幻想の集積であり、社会に取り込まれることのなかった想念＝狂気であり、或いは否認された情念である。それらの排除された部分は、消えたわけではなく、個人的無意識に相当する共同体の否認された場所へ、つまり、社会の闇、民族の闇として共同体の外部へと押し出され、外部において抑圧される。そしてそのエネルギーは消去されず、ポテンシャルを保ったまま温存されることになる。

言語と全体性

簡単に図式化すれば、共同体の闇は、共同体成員の個々の闇、つまり個人的な無意識が集約集合されたものである。とはいえ、共同体にとっても、個人にとっても、闇は不要のものというわけではなく、闇も含めて存在の総体であるという構図には変わりようはない。だから、排除された部分を否認し続ければ、それ自体から痛烈な逆襲を食らうことになる。

清濁含めた存在の総体のことを、生の全体性という。そしてその生の全体性においては、光 ― 共同化され是認された世界 ― と、闇 ― 外側へ排除された情念 ― は、常に相補的な関係性としてイメージされる必要がある。さもなければ、言語という媒介項によって分節され、分節によって世界に出現し得たわれわれ人間というものの、根源的な存在理由を自ら否認することになりかねないからだ。「排除された領域」は常に噴上げる隙を伺い続ける。生命性と全体性の回復という観点からいえば、むしろ光の側への闇の氾濫は必至だといえる。

以降、われわれ人間の生は、そうした「排除された闇」をどう扱うかということが、潜在的に継続する主題となったのである。

Ⅱ　カオス ―〈空洞〉― コスモス

排除された部分

前項で述べたように、われわれは言語的存在ゆえに、世界を分節分断し、結果として全体性をそのまま生きることが不可能となり、日常においては、共同化された光の側面のみを生きる他なくなった。だが、全体性という視点からいえば、また、美術、あるいは芸術を中核に据えた視点からいえば、排除された部分への注視、及びその再構造化は避けて通れるものではなく、むしろそこへのフォーカスこそが、制作の深度、生の深度においては、強く要請される要点だといえる。

故に、モダニズム以後の美術に残された未開拓の領域、あるいは、未だに根源的な可能性を孕む領域があるとするなら、それはまさに、「排除された領域」あるいは「情念の領域」を激烈に挑発し続ける現場以外にはない。それはかつて、モダニズム美術がひたすら排除してきた部分であり、すでにのり越え得たと、確信してきた部分でもある。だからこうした部分を再び問題化するということは、時代錯誤きわまりない愚考の可能性がある。だが、私がここで提示するこれらの領域は、近代の始まりにおいて対決せざるを得なかったそれと、完全に重なっているわけではなく、むしろ差異化されながら、螺旋形を描いて再びその位置に構造化されてきた、新たな位相だといえる。そしてそれは、モダニズムに内包される「不整合な闇」が、そうした場所に再び引き戻してきた部分でもある。

モダニズムとは、一種の進化論主義であり脱情念主義である。それは、理性と合理主義のもとで、歴史的制度性、慣習、道徳の超克を図り、自立的な個の確立と自律的な表現へと向かったと言われている。だが実際には、そうした建前の裏側で、自立や進化といった事態が、多くの苦痛を伴った逆向きの代償と背中合わせのかたちでしか進み得なかったこともまた、事実なのである。故に、本当のところはむしろ、そうした存在の二重性を抱え込みながら進まざるを得なかった構造にこそ、モダニズムの本質はあったといえるのではないだろうか。つまり、モダニズムの内には、これらの問題は、持続的に胚胎されていたといえるのではないだろうか。

先入観を排して考えるなら、人間にとっての「排除された領域」や「情念の領域」こそが生命性の貯蔵庫であり、根源的かつ神聖な部分に直結している場所だといえる。だから、たとえば理性や合理といった、情念からは最もかけ離れてみえる部分にもまた、その底には、不穏な澱が忍び込み、沈みこんでいる。それゆえに、理性や合理が突き進んだあとには、かならず、「非合理」と「闇」の雫が、じくじくと滲み出してくることになる。なぜなら、「非合理」や「闇」こそが、生命性の熱源であり、生命は、作為された完全性や自己完結性からは、常に超出してしまう存在だといえるからだ。つまり、生命とは、機械のように自己完結するものではなく、必ず不整合な余剰が析出されてしまう、不完全な機構に他ならない。

新たなる未開

ところで、美術のモダニズムは、その背景である近代の政治状況と比較した場合、自己肯定的な楽観性に満ちて見える。それに引き替え、西欧近代の状況は、時代が進むにつれて、悲痛さが増大する傾向にある。そして、その悲痛の理由はおそらく、産業革命に端を発する近代主義が抱えた欲望の構造に、その根があったといえるのではないだろうか。そしてその欲望とはまさに、地球上の「未開部分」を「カオス（未開）の消去」へと導いた、西欧の潜在的観念に潜むものであったといえる。

近代主義は、植民地主義と表裏一体の、いわば覇権主義的側面を有しており、それは、近世から継続してきた伝道主義と相俟って、未開領域の強制的西欧化、キリスト教化、土地と資源の収奪を加速させるものであった。だが、未開が開かれ、植民地主義が末期に近づくにつれて、西欧社会は、かの未開の地に、己の尺度とは異なる時間、異なる空間、異なる宗教、異なる共同体が存在することを、あるいは己の内なる一元性を、痛切に思い知らされることになっていった。そして、そのときをもって、近代主義とその時代は、終りを告げたといえる。

その後、植民地主義によって、地球上からは、「未開＝カオス」は減少し、次いで押し寄せた脱植民地化の波によって未開社会の独立は進み、地球全体の「未開の闇」は、ほぼ完全に消失したかにみえた。だがそれと入れ替わるように、「開かれた未開」は、世界に、多元性と多形倒錯性を、新たな外部としてもたらすようになった。それによって近代以降の世界は、自らが目指した理念形態とは逆の方へと押し流され、再び、グローバル化という事態が齎した、「新たなる未開」、「新たなるカオス」に、飲み込まれるようになっていったと言える。その状況は、解決しようのない闇、情念、外部を巡って、絶え間なく継続する不快と負い目と悔恨を恒常的に抱え込む類のものであった。そして、植民地主義後のはるかなる果てに、「情念の問題」は、螺旋形を描くように再び、われわれのもとへと戻ることになった。

情念について

排除の機構についてはこの節の冒頭で説明した。では情念とは何かといえば、それは、生命に言語が関与することで生ずる、人間固有の情動だと言える。さらには、生命と言語が原初性を帯びて拮抗する、剥き出しの心性であり、観念の限定を超え出て噴上げる心的エネルギーである。デカルトは、身体に属する動物精気が、意思低下状態の精神に侵入してきて引き起こす思惟、それが情念であると説明した。つまり、精神や理性の関与が希薄な、動物的、本能的な衝動であり想念なのだと。だが私は、情念もまた、共同体内部において言語が人間に関与することで引き起こされる共同幻想的事象の一つであり、充分な批評性と自省を孕んだ原初心性だと判断している。存在の全体性を前提とした場合の話であるが、情念というものは、身体と精神を二つに分け、どちらか一方に比重があると捉えるのではなく、むしろ統合的に把握されるべきものだと考えている。そしてその方法が可能となるならば、それは、近代以降の生命の全体性を巡る問題に、あるいは、生と、言語と、共同幻想の相互関与性の場として措定される人間像に、変更を与える一つの契機にもなり得るだろうと考える。

情念や排除された部分は、近代に入って以降、遠ざけられ軽視されてきた。だが、19世紀末に台頭した、未開社会への構造的研究は、そうした経緯に見直しを迫る重要な角度を孕んでいたといえる。そしてその動因は言うまでもなく、未知の時空や了解不能の闇への恐れと、その反対側で湧き上がる、脅威の対象それ自体への憧憬という、アンビバレンスな情動にこそあった。そして、こうした研究はまさに、植民地主義がもたらした功罪の、「功」の部分であった。

侵犯の時空

未開社会へ向けられた探求の一つに、マルセル・モースの非市場社会研究（『贈与論』）がある。非市場社会は、市場社会（＝資本主義社会）のように、資本や貨幣による等価交換的な解決をしない社会のことであるが、そのなかでも、ポトラッチという交換のかたちが、一際目を引く。

ポトラッチは一種の沈黙交易である。夜陰にまぎれ、ある部族の首長が、競争相手とみなされる別の部族のところまで出かけて行き、贈与の品をそっと置いてくる。翌朝、贈与物を発見した受贈者側の首長は、即、受け取ったもの以上の物品を、同様のやりかたで、反対贈与する。贈与というと聞こえはいいが、贈られた方の立場に立ってみれば、その心理的負荷は耐え難いものがある。なぜなら、贈与においてはかならず、贈与者側が優位に立つからだ。

こうした贈与の往還が適度なところで終結すれば、一種の経済行為、暗黙のコミュニケーションということで平和裡におさまる。しかしポトラッチは形式的なものではなく、その底に過激な攻撃性を秘めた、市場社会では馴染みのない行動形式なのである。そのポトラッチの応酬が、ひとたび激した領域に入った場合には、贈与者側は、己の共同体内部に蓄えた最高の富を、敵対部族に向けて贈与するだけではなく、自らの手で斧を振い、贈与物を痛打し破壊し尽すまでに、超え出てゆく。あるいはさらに、己が所有する奴隷を持参し、相手の

面前で殺戮する行為にまで飛躍する。贈与とはいえ、このように、なかば戦闘状態へと連続する崩壊可能性を孕んでいる。

非市場社会は、富の蓄積を行わないわけではない。だが、基本的には、消費的労働側に大きく傾斜している。ポトラッチの例が示すように、そこでは、贈与と破壊が、経済行動の軸をなしている。市場社会の成員は、富と財を己の内に抱え込み蓄積することで安定を得るが、非市場社会の共同体は、富を贈与し蕩尽することによって、自らの地位の安定と身分の保証を図る。さらにいえば、市場社会の経済行為は日常的な苦役性に浸されているのに比べ、非市場社会のそれは、半ば恒常的な祝祭性のなかに在り続ける。

ポトラッチの時空は基本的に、ある段階からスイッチが入り、そこからその強度は増大する。そして、単なる贈与の応酬から、相手の面前で自らの贈与物を破壊する段階へと変位する。そこに至れば、一線は越えられたのであり、事態は真の祝祭的時空へと反転する。禁忌は侵犯され、熱狂的次元へと事態は変容していく。バタイユによれば、禁忌は侵犯されるために存在し、日常の労働は来たる日の祝祭に備え、蕩尽されるべき過剰をため込むために存在する。要は、禁忌とは、日常の消費と快を制御し、過剰を堰き止めておくためのダムである。そしてその閾が侵犯される時はじめて、全ては蕩尽へとなだれ込み、成員は限界を超え出て、より深く生命性を回復し、「連続性＝死に至るほどの生」へと接続していくことになる。

贈与と破壊の応酬の過程で、相互の財は激しく蕩尽される。受贈者、財、贈与者の地位と存在が同時的に解体され、自我溶解するような苦痛と歓喜の中で、彼らは「死の徴」へと限りなく接近していく。さらに、奴隷の身体を切り刻みながらの贈与段階へ入るに至っては、それはもはや供儀と区別のつかない次元なのであり、ある種、原始宗教的な様相を帯びはじめることになる。「破壊の本質とは有用な仕事の連繋のうちに留まりえたものを利得なしに蕩尽することである。供犠はそれが聖別するものを破壊する[★2]」。そしてその時空の深部で稼働し続ける生命エネルギーこそが、「連続性」を射程に置いたところの、情念なのである。

バタイユは、地球は降り注ぐ太陽エネルギーによって、恒常的なエネルギー過剰状態にあり、人間社会には、生産的労働ではなく消費的労働こそが要請されているという。市場社会は、労働、生産、富の蓄積、勤勉、節約を、経済の合理的な目的としている。だが、ただでさえエネルギー過剰状態にあるうえ、さらに富と財の上乗せを繰り返すに至れば、社会は過エネルギー状態に陥る。そして社会は根腐れを起すか、エネルギーがオーバーフローし、大恐慌や、暴動、戦争に突入するしかなくなる。市場社会は、そうした壊れた制御装置を抱えている。だから一刻も早く、破壊的なまでの過剰の消尽は、要請されていると、バタイユは主張する。

生成する〈空洞〉

共同体をイメージする場合、まずは、そこに中心があるかどうかということ

が問題となる。中心があるか無いかで、共同体の質は大きく違ってくるからだ。また、中心がなければ、共同体は均質な広がりをみせるだけで、本源からの変容と運動は発生し得ないといえる。だが、共同体とは有機的な場である。当然、中心は要請されざるを得ない。中心の形成によってこそ、中心とそれを取り巻く領域の間では差異化の連鎖が加速し、意味の傾斜が形成されていく。そこで初めて、共同体は、生きた場として動き始めることになる。

埋蔵文化財を調べていると、ある種の遺構に、共同体の中心に開いた穴のようなもの、あるいはその気配を感じることがある。山口昌男の「中心と周縁」理論が示すように、通常、共同体の中心といえば、王城の地であり、権力の地であり、秩序を象徴する場所である。だが私は、古い共同体の跡とみなされる場所のさらなる中心あたりに、共同体に開いた穴、あるいは、〈空洞〉の痕跡を見出すことがある。その〈空洞〉は、遺構の中心と概ね重なっているが、必ずしも建造物や施設のなかに内在するというわけではない。むしろ、そうした外面的な構造物とは遊離しながらも、〈空洞〉は、独自に、実質的な吸引力を有した「真」の中心を形成し始めるのである。おそらく、中心に存在するものが建築や構造物といった具体物であれば、そこは、無数の言葉、無数の意味を具体的に放出し続ける核となるだろう。だが私が感得した〈空洞〉とは、現実の遺構とは次元を異にした表象的な時空であり、現実の遺構に潜在しながらも示唆性においてこそ現象する、いわば「究極の無為」とでもいうべきものなのである。

さらに言えば、その〈空洞〉はかならずしも、王城や教会などの共同体的な象徴の場に関わるものではなく、共同体内のいたる場所に偏在し出現し得る様態として、機能していたように思える。そして〈空洞〉は、それを取り囲む共同体全体の言葉を際限なく吸引し、吸引し続けることによって、〈空洞〉とその周囲を固有の磁性化に導く、そうしたものとして存在していた。だからそれは、共同体の中心という場所性に課せられた、神や、理念や、規範や、法の発信源といった具体的な座ではなく、そうした役割の背後に控えた、一種の潜在性とでもいえるものであっただろうと考える。加えて〈空洞〉は、実態的、常在的、固定的なものではなく、むしろ、共同幻想的に現象される出現様態として位置づけられるところの、未生の表象とでもいうべきものである。

共同体と〈空洞〉の関係については、まず、本稿前半に示した意識と無意識の項を思い出していただきたい。そこで、「人間にとっての全ては、言語的現象性として現れる」ということを述べたと思う。その理路に従って説明するならば、意識とは、共同体によって是認され共同化された、成員個々の私的言語（妄想）であり、それが体系化されたかたちだということになる。また、無意識とは共同化されなかった個人幻想であり、外部へと抑圧排除された言葉と意味の集積である。そしてその文脈を共同体の構造に適用した場合、共同体全体は、その成員の意識の集積で成り立っており、その場所こそがノモスと呼ばれる領域となる。そして、共同体の外部（周縁）へと排除された部分が、カオスであ

る。だからわれわれの文脈からいえば、カオスはあらかじめ存在するものではなく、共同体の成立と同時に、ノモスと共起的にしか現れ得ない様態だといえる。そしてもちろんカオスは、そこに暮す個々の無意識と対応しており、排除された個人幻想、すなわち、多形倒錯の闇と対応している。そして、共同体の中心であり共同体の超越的な秩序の体現主体である王城の地こそが、コスモスを表象する場所となるのだ。そこは、規範を流出させ、法を規定し、神の言葉を代弁する権威の場であり、同時に祝祭性と聖性を帯びた特権的な場所となる。

聖性の様態は、排除された外部（カオス）とのコンタクトの質と強度によって、容易に変位する。しかも、コスモスの場は、共同体の中心にありながらも、周縁との往還性、および闇との親和性を孕む超出的な場であり、その場所は、中心と周縁という両極に深く関わり得る人格にしか担えない、特別な「場所性」を有している。意識と無意識の両極を超えていく個が“侵犯性”を体現する存在であるのと同様に、その場所もまた、高度な両義的人格が要請される場所なのである。たとえば、限りなく限定された、王的存在、宗教者、思想家、芸術家、精神病者、犯罪者、愚者などが有資格者として想定されるが、明らかではない。

上に述べた王城の場所は、すでにお気づきのように、聖なる場所ではあるが、同時にきわめて俗なる場所でもある。あるいは、俗な場に容易に転化し得る場所である。いずれにしてもその成否は、「王城の主」次第であり、今となっては確かめる術もなく、遺構の表層を只々ながめ遣るのみである。だが、私がある種の遺構に〈空洞〉の存在を観取する理由は、現実の王城がかなりの比重で俗的であったことが推測できるからである。ゆえに私は、現実の遺構の俗性の深部に、必要な時、必要な場において、権威とは関係なく出現し得る〈空洞〉の姿を夢想するのである。これまで地球上に生起した聖性の時空に、この匿名的様態としての〈空洞〉を重ね合わせてみる。あるいは、その〈空洞〉の作用を媒介として、前述したポトラッチや、宗教の原初形態としての供犠の場を眺めてみる。その時、その聖性の構造と意図は、より鮮明にその姿を現してくるのではないだろうか。

〈空洞〉は、共同体に空いた、無為で無意志なただの穴である。穴は、共同体成員の思いを吸引することによって生まれ、その蓄積と構造化によって、特異な場となる。あるいは共同体成員の過剰の蕩尽の現場において、祝祭の場において、供犠の場において、殺戮の場において、〈空洞〉は生まれる。さらには、苦痛と、恐怖と、陶酔とエロチシズムを纏いながら、聖性を伴って生まれ、拡張し、破壊と恍惚のなかで渦を巻いて加速する。

王城の「聖」は、神の代弁者としての「聖」であり、その託宣を成員に対して強要する。だが〈空洞〉は、自らを空しくして、ただひたすら、成員の思いと情念を吸引し続けるのみである。そして中心には垂直的な「気体」の流れが突抜け、やがて、〈空洞〉の周りを巡りはじめる。また、そこから立ち上がった「気」は四散し、共同体の外部、つまり周縁の闇へと回り込んで行き、下方を

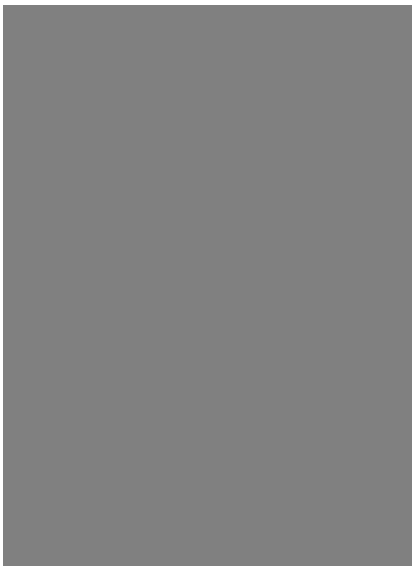

写真1
《〈円環〉へ》、1986年、ドローイング

巡って、再び〈空洞〉の内に戻ってくる（写真1）。つまり、〈空洞〉とは、共同体の周縁と中心を還流する、共同体の中心に開いた外部に他ならない。そして成員全体の交感が終息するとともに、空洞もまた、消滅する。

こうした〈空洞〉のイメージが立ち上がったのは、1982年に円環状の作品を制作した後であり、そこに至るまでの経験の集積が、〈空洞〉を巡る全ての記号を集約させていったといえる。そして、その作品を発表した直後、富山湾岸での縄文遺跡発掘のニュースがもたらされ、以降その発掘の報道は、私の脳裏から離れなくなった。なぜなら、1982年に制作したその作品に、遺構の形状が酷似していたからだ。その遺構とは、つまり、栗の木柱を〈円環〉状に並べた構造物の、柱根部分から導かれた仮設、あるいは、柱根から復元された仮想のイメージであった。

ようやく、現地を訪れることができたのは、2000年になってからである。全貌を目の当たりにするまではすべては想像の中にあった。だが、実際に直視することで、空想から具体へと、すべては移行した。移行の過程は、概ね問題なく進んでいったといえる。だが一つだけ、私の予測をはるかに超えた調査結果に出くわすことになった。そしてその展示資料との遭遇は、その後の私をつよく支配し続けるに至ったのである[★3]。

発掘された内容は、読み込みようによっては意見が分かれる類のものであった。単なる偶発的な出来事として考えるのか、あるいはこの共同体のコスモロジーを表象する必然的な「場」の現れとして捉えるのかという、二つの選択肢が突きつけられていた。そして私は、後者の可能性を選んだ。

私が驚愕した調査結果は、柱根として出土した〈円環〉状の構造物の下方深く、さらに掘り進めていった部分に、埋蔵されていた。掘り進み露出された地

層には、ある一定の幅にわたって、膨大な量のイルカの骨や人骨、あるいは奇妙な彫刻などが、あるいはその塊が、現れてきたのであった。角度を変えて言うならば、〈円環〉状の構造物は、投棄された骨の塊の上に、何度も何度も繰り返し立替えられていたということだ。この結果は、私にとって、深く揺さぶられる出来事であった。

館内に展示されていたのは、その経緯を証す発掘ドキュメントであった。見る者の受け止め方に委ねられているとはいえ、ドキュメントは、「〈円環〉状の構造物の下のイルカの骨」、「〈空洞〉の下の死の世界」とでも表記すべき、垂直的な時空の貫きにおいて、まさに「存在」の秘密を明かす、生々しい衝撃を放射していた。ニュースを耳にしたとき、私は外形のかたちばかりに気を取られて、このような可能性にはまったく思い至らなかった。だがここにおいて、イルカの骨はまさに、供犠の予兆を孕む物証として、遺構の環状木柱構造は、〈空洞〉を包摂した古代の装置として、殺戮とエロチシズムを巡る共同体的想像力へと際限なく誘っていたのである。

Ⅲ 「空洞説」へ

言語と水

前節まで述べてきた内容は、それ自体、単独で成立するものではなく、すべては制作の実践と並行して綯い合わされ、漏出してきた言葉である。彫刻制作者である限り、直面する事態には、制作を軸に向き合うしかなく、作品は、個的経験や共同体的な経験、あるいは折に触れて遭遇する先人の思想などが、有機的に結びつき統合され、その結果として形象されてくるものである。だから作家にとっての言葉は、純粋培養的に生まれてくるものではなく、制作という具体性を中心軸に置いた場を、起点とする他ないのだ。作品は、制作とそれ以外の要素が相補的な連関性のなかに投げ込まれることによって、始めて、固有の展開を見せるものだ。

以上の理由で、本稿最後において、これまでの文脈が、具体的な制作場面とどのように結びつき、作用してきたかについて、説明を加えてみる。

私にとっての制作の始まりは、単純に、水という物質を、作品素材として選択したことにある。選択の理由は、水が、彫刻の素材として最も不適切な物質だと考えたからであり、奇妙な言い方だが、そこに惹かれたからである。当初は、まったく制作の方法というものが定まっておらず、否応なく、あるいは己に罠を仕掛けるような気持ちで、水を選んだ記憶がある。制作活動の開始は1973年であるが、水の使用が始まったのは74年、つまり、二度目の発表においてであった。

以来、数年間に渡り、物理的な物質という側面に限定した、還元主義的な方法による実践と、試行錯誤を繰り返すことになった[★4]。

だがそれから数年後、78年の制作を契機として、物理的な水は後退して行

写真２　《水蝕Ⅴ》、1978年

き、入れ替わるように、いわば、共同幻想的な水、もしくは考古学的な水が立ち上がることとなった。

「水」の位相が転換したのだ。物理的な水とは、いわゆるH_2Oと表記されるような水、物質として、客体として、存在論的に措定される水のことである。それに引き替え、考古学的な水とは、古代から連綿と連なる人間の経験知の内側で意味づけられてきた水であり、共同体的な文脈における表象としての水、あるいは言語的産物として措定されてきた水、いわば認識論的な水であった。

作品の制作にあたって、私はまず、銀杏の樹の根本に、直径２ｍほどの穴を掘った。穴の中心をさらに小さく掘り下げ、そこに円筒状の容器を、掘った地面と同じ高さになるように埋める。そして容器に水を注ぎ込む。現れたのは、竪穴式住居の床の中心に丸い水面だけが在るといった、形状であった。

幾つかの過程を経て、作品は完成された。だが不可解なことに、目の前に出現したその光景は、紛れもなく遺跡の発掘現場とでもいうべきものであった。少なくとも私の眼には、そのように映った。

土の底からは、太古の水脈が、あるいは水の言語が、静かに、凄烈に、湧き続けていた。水は近くの側溝からバケツで汲んできた水である。ただの水である。にもかかわらずここにおいては、水は、太古から連綿と連なる、われわれ人類のさまざまな表象、記憶、あるいは言語の総体としての水へと、瞬時に変容していた。それはまさに発掘された水であり、いわば「外部」を湛えた「文化」としての水であり、人為の水は清々と湧出し続けていた。この時から私は、事物と、言葉と、共同幻想を基層部において結ぶ、強固な連続性を、確信するようになった（写真２）。

重要なのは、この、共同幻想的な水への変位という節目である。そこに潜むある種の越境性である。なぜなら、この作品によって、私にとっての水は、客体としての水から主観的な水へと転換したといえるからだ。あるいは言語的な水、共同幻想的な水へと、転換したのだ。このことは美術作品の実作者にとっては、大きな転回点だったと言わざるを得ない。なぜならそれは、いわば近代以降の大きな美術的背景としてのモダニズムの枠組みから、否応なく弾き出されてしまう契機を孕んでいたからであり、同時に、美術に、物語的側面、あるいは言語的側面を再招来する、際どい断層を抱えていたと言えるからだ。

写真３　遺構、「礎石」（撮影：筆者）

最初に水を選択して以降、私は〈もの派〉的枠組みを眼前に据えて試行してきたと言ってもよい。だが、今やそれにもかかわらず、その前提は崩れ去り、そこから大きく離れて行ってしまう軌道を、私は対処するすべもなく眺め遣る他なかった。内に抱えた何か個的要素が、思惑とは関係なく別なところへと引き連れて行ってしまうのを感じ続けていた。性癖というもののどうしようもなさ、その在処を、見る思いであった。

そして、この作品経験は、記憶の古層から、忘れ去っていた物語を、現在へと再浮上させることになった。

水 ― 石 ― 少女（死）

それは、生まれ育った町に伝わる、ある伝説についての記憶であった。

町の北西部には、古寺が保存されていて、その敷地には、大きな礎石が残存していた。私は、その礎石をめぐる言い伝えを、物心つくころから聞かされてきた。前記の作品を制作した後、穴の中心に溜まった水を見るうちに、私はそれが、どこかで見た風景のように感じていた。だが、それが古寺の礎石であったことに、ようやく思い至ったのである。まずはその礎石の形状を思い出し、次いでそれらをめぐる伝説の物語を思い出したのであった。

その古寺には、かつて五重塔が存在していた。だが、原因不明の災害によって倒壊を余儀なくされ、そして、塔の芯柱を受け止めていた礎石だけが残されることになった。礎石の下には、建立当時に、安全を祈願して一人の地元の少女が生き埋めにされていた。湛えられた水の下に死体がある。水と死が垂直に繋がるこのイメージは、狂おしく若年のころの私をかき乱した。少女と、死と、

暴力の幻影が、未生のエロチシズムを伴って、私を悩ませ続けたのだ（写真3）。

礎石の中央には柱を埋め込むための直径50cmほどの穴が掘りこまれており、穴には、雨水だろうと思われる水が、いつも溜っていた。幼心にも、その水が訝しく、そこを通るたびに名状しがたい思に駆られたのである[★5]。

この、人為的な構造物とその下の「死」という構図は、以降たびたび私を捉えるようになった。たとえば、ヨーロッパで偶然立ち寄ったカトリックの教会において見出したのは、聖堂の床を構成する奇妙な敷石であった。およそ、たたみ二畳ほどの大きさの黒い石が、不規則にパズルのように敷き詰められており、また、その石一つ一つには、それぞれ特徴的な文字が彫り込まれていた。気になって訊ねてみると、敷石の下には死体が眠っているという話であった。つまり、一枚の敷石は一つの墓の蓋であり、彫られた文字は墓碑銘なのであった。私は、聖堂の床下に無数の死者たちが埋葬されているという構図に、驚愕すると同時に大いに心ひかれた。「水 — 石 — 死」、「聖 — 石 — 死」といった、聖なる事物と地底の死が垂直的に連なる構造は、何か、「存在」の普遍性と闇に、連続しているように思えたのだ。

さらに、古寺の伝説に見られる、「人身御供」としての人間の取り扱いには、いわゆる供犠と同質の情念と、攻撃性への傾斜が潜在しており、こうした次元における生命の破壊には、「聖 — 暴力 — 恐怖 — エロチシズム — 恍惚」などの連鎖が、渾然一体となって現象する日常的次元をはるかに凌駕した時空へ、連続しているように思えた。

80年代に入って、私は、木で造作した構造物を火にかけて焼き、焼け残った物体を彫刻作品として提示するようになった。そしてそれは勿論、漠然とではあるが、破壊と聖性という垂直直列構造をその底辺に抱える、ある種の文脈を意識してのことであった。

焼かれた女

前項で、木の構造物を火で焼き、炭化した物体を、彫刻作品として提示してきたことについて述べた。だが、そうした作品を多く発表するようになった頃、ふと、学生時代に経験したあるエピソードが、記憶の表に浮上してきた。

それは、人体塑像の制作授業での出来事であった。

モデルを前にした裸婦像の制作は、終盤に掛っていた。だが、課題の制作は遅れ、すでに、提出期限が迫っていたにもかかわらず、完成からは程遠い状態にあった。塑像は、粘土による造形が完成すれば終わりというわけではない。像が完成した後、それを石膏で型取りし、その型に再び石膏を流し込んで、本体を型から割り出す。そこで始めて、彫刻は完成する。だがその時はこうした工程をこなすだけの時間はなく、私はやむなく、石膏の直付け工法に切り替えることにした。

直付け工法とは、粘土による制作行程を経ることなく、直接、石膏を盛り付けながら造形してゆく方法である。まずは鉄筋を溶接し、おおよその外形をかたち作る。いわば、人体のかたちをした籠状の構造を構成する。そしてその籠

の内側の空洞に古新聞を丸めて詰め込み、その上から金網を張る。そうしておいて、溶いた石膏を、鉄筋に沿って盛り付けていく。この工程を繰り返し、石膏を鑿で削り、彫像を完成へと追い込んでいく。そして、漸く、苦し紛れではあるが、像は完成に至った。

しかし、できあがった像の上半身と下半身は不整合で、人格が統合されない女といった気配を漂わせていた。明らかに造形上の失敗であった。焦った私は、思わず、斧と鉄筋カッターで胴体を切断する手段に出た。上半身と下半身の位置関係を調整し、再接合しようと考えたのだ。だが、上下に腑分けされた切断面からは、新聞紙と鉄筋と金網が内臓のように食みだしてきた。予想外の事態を前に、おぞましさに呑み込まれた。気が動転した私は、ガスバーナーを引きずり出し、ただひたすら、新聞紙を焼き続けた。汚物の詰まった体内を浄化したかった。おぞましさから、一刻もはやく逃げたかったのだ。

にもかかわらず、新聞紙からは大量に煤が噴きだし、煤は、白い石膏の内側も外も、全体を真っ黒に覆い尽くしてゆくばかりだった。事態は、思いとは逆の方へ逆の方へと流れて行き、もはやコントロール不能の情態へと陥っていった。火という物質は、われわれの深奥を掻きたてるところがある。ガスバーナーで焼きながら、新聞紙も、鉄も、石膏もすべて、赫奕たる透明体へと変容していった。女の胴と、下肢は、焼き尽くされ、焼き尽くされながら私もろ共、火の恍惚の内部へと追い込まれていった。

気が付いたときには、薄汚れたコンクリートの床に、上半身と下半身が切断された女が、焼け焦げ、ころがっていた。そして、あれほどのおぞましさは消え去り、私の内側では何かが変化しようとしていた。私はその時、彫刻というものからは完全に離反していた。目の前に存在するのは、ただ、人間の女であった。不快と快の交錯、あるいは性と暴力の疼きを伴った、蕩けるような罪の感覚が溢れ、同時に、身体の中心を、垂直な「存在」が突抜けていった。

その後、それを経験した瞬間の、名状しがたい感覚だけが残った。だが、その意味を読み込む言語、あるいは筋道を持たなかった。つまり、経験として生きることができなかった。ゆえに、その出来事は忘れ去られていったのである。だが多くの時間が介在した後、あるいは彫刻の制作経験を重ねることによって言語と幻想構造の内在化が進み、そして読み込みに必要な文脈を身に帯びるようになった。そのことを俟って始めて、それは、再び経験として生きられるようになったと言える。

この記憶に潜在する、暴力と死、聖とエロチシズムが交錯する、矛盾や乖離や統合が同時的に成就するような非常時世界は、それがいかに残酷であったか、あるいはいかに日常から遠くへ飛翔した出来事であったかというよりは、経験主体にとって、いかに深くその時空が生きられ、いかに強く心的変容を孕む出来事であったかということの方が重要なのだろうと思う。

ヘルマン・ニッチ（Hermann Nitsch）というオーストリアの美術作家がいる。

ニッチは、ヨーロッパに潜在する供犠の文脈を無骨なほどに真っ当に受け継ぎ、作品行為として実践を重ねている作家である。中央に祭壇を設け、生贄の羊や牛を引き連れてきて、観客の前で殺害する。そして腹を裂き、内臓を引きずり出し、切断し、巫女とおぼしき裸の女たちに大量の血とともにそれらを浴びせかける。あるいはキャンバスや白布の上に血と内臓を擦り付けて、作画する。これはまさしく呪われた饗宴であり、おぞましさの強要であり、見た限りでは、供犠そのものである。

ではそれが供犠かといえば、この饗宴においては、供犠におけるいちばん重要な部分が欠落していると言わざるを得ない。理由は後で述べるがその前に確認しておきたいのは、まず、供犠とは宗教の原初形態ともいうべきものであり、あらゆる宗教が、その始まりにおいて、何らかのかたちで、こうした次元を内在させているということだ。その原初形態においては、供犠対象は人間であったというのが正確なところなのであり、こうした動物の破壊といえども、それはいわば代理行為であったということだ。それが歴史を経るにしたがい、動物へと移り、さらには人形や代理的呪物などへと移行していったのである。この経緯は押さえておくべき要点だろうと思う。だがいずれにしても、こうした行為が、神的存在への贈与といった意味を孕んでいたということは、洋の東西を問わず、共通した基準であり、普遍的指標であったと言っていい。さらには、こうした心性は、具体的な供犠行為が行われなくなった今でも、われわれの深奥に潜在し続けるポテンシャルなのであり、たとえば犯罪などの侵犯過程において、たとえば1997年に神戸で発生した「酒鬼薔薇事件」などに、そうした時空は再帰しているともいえる[★6]。

ところで近年、ニッチの行為は規模が大きくなり、より祝祭性と演劇性を増大してきているように思える。

以前、世田谷で講演があり、私はそこで、ニッチのことに少し触れたのだが、それを聞いていた主催者側のオランダ人女性が、ニッチに興味を覚えたようであった。後で聞いた話であるが、彼女たちは早速ニッチに連絡を取り、供犠の祝祭に正式参加した。その行動の素早さに驚いたが、祝祭の記録映像には、彼女たち二人が十字架上に全裸で磔にされ、血を浴びせられ、はっきりと写っていたのである。

話が横道に逸れたが、私がここで言いたいのは、ニッチの行為が、その規模と残虐さを拡大すればするほど、供犠が孕む根源的な闇の力、それから神的な時空、あるいは人間の度し難い情念の在り様というものからは、逆に、反対側に遠ざかってしまっているように思えることだ。たとえば、彼がもっと若く、規模が小さかった頃の儀式を想像してみた場合、それはおそらく世間の認知度において低く、身を潜めるように地下に潜って人の目を憚り、恐る恐るやっていたに違いない。そして、少なくともそこには、リアルな、あるいは犯罪者に隣接した侵犯性の強度というものだけは、存在していただろうと思われる。

だが世界に広く認知され、美術界の重鎮となった作家が行う、是認された大

規模殺害の公演にあっては、侵犯性という角度から見る限り、それは逆に、楽天的な狂騒といった次元に、微妙に変位してしまっているような気がするのだ。

われわれの文脈から見れば、それはそこにとどまらず、さらに重大な問題を孕んでいると、言わなければならない。なぜなら先に、「重要な部分が欠落していると言わざるを得ない」と述べたことに絡んでくる問題だからである。そしてその問題とは、ニッチだけではなく、現代の環境の中で供犠の問題を扱おうとする者にとって、例外なく突き当たる、不可能性の壁とでもいうべき事態なのである。

Ⅱ節において述べたように、供犠とは、共同体的なものであり、共同幻想的なものである。さらには、原初宗教的なコスモロジーに根差したものである。にも関わらず、現代社会においては、そうした条件、あるいは供犠を成り立たせるための背景（＝供犠の共同体を成立させる条件）は、すべて失われている。失われた状態の中で供犠を扱えば、必然的に、供犠への接近は供犠からの離反と同義とならざるを得ない。あるいは、何らかの逆襲を被らざるを得ない。故に、相応な文脈変換を加えることなく、無理強い的に原初的な形式を踏襲しようとすれば、詰まるところ、不整合な障壁に突き当たることになるのだ。

ではなぜ、現在に至るまで供犠の問題は美術や思想の分野で取りざたされてきたかということになるが、それは、供犠が現代のわれわれにリアルを突きつける力を、未だ失っていないからだと、判断する他ない。それはつまり、供犠を生きる共同体が失われたとはいえ、その残滓は強い衝動として残っており、そしてそれ以上に、われわれの深層に、無意識領域に、あるいは情念が疼きだすような時空に、その供犠的衝動への傾斜は温存されていると言えるからだ。その原初心性は、原初的であるとはいえ、もちろん言語的なものであり、文化的なものであり、同時に、最も強く生の根底を規定するところの、生の衝迫なのである。故に、だからこそ、現代において供犠と向き合う場合、相応の方法や文脈変換、あるいは翻訳が要請されるのである。

一つの例を挙げる。数年前の横浜トリエンナーレにおいて、ニッチの祝祭ドキュメントが展示されたことがある。そして、その上の階においては、マシューバーニーの映像も展示された。この展示配置はある意味で、絶妙な、あるいは皮肉に満ちた仕儀であった。なぜなら、マシューバーニーの作品もまた、供犠の問題を扱った作品、あるいは供犠の不可能性を扱った作品として読み込み可能な内容であったからだ。これは私の個人的解釈に過ぎない。だが、マシューバーニーの作品は、現代において展開される、供犠的アプローチへの批評性を孕んでいた、あるいは翻訳の手続きが意識されていたと判断できるものであった。格別の感銘がもたらされたわけではない。だが、ニッチの作品を対角線上に置くことで、供儀をめぐる作品としては、より「リアル」を獲得しているように思えたのである。

場としての〈円環〉

供犠は、共同体に付属するものであり、共同幻想に根差す、人間の身振りで

ある。供犠は、共同体成員が内抱する共同幻想の、臨界領域において要請される。あるいは、隣接する複数の共同体同士の相互作用によって立ち上がる。そしてこれらは、人間の、集団相互の関係性や、その関係性に付随する心的作用というものが基本となる。しかし、人間対人間の関係性に規定されるばかりではなく、同時に、「場」との関係性にもまた、その成否は大きく規定されているといえる。あるいはむしろ、「場」こそが、供犠を現象させる主体なのである。

炭化して焼け残った物体を作品として提示するという繰り返しの中で、私は、そうした時空を成り立たせるもう一つの重要な要素として、「場」の問題は、切り離して考えられない部分だと、感じるようになった。さらには、むしろ「場」こそが主体ではないかと考えるようになった。共同体における共同幻想が、それなりのかたちと影響力を醸成するためには、共同体、共同幻想、成員の相互作用はもとより、そうした関係を集約させて立ち上げるための「場」が、重大な比重を占めてくる。このような時空においては、あるいは彫刻という形式においては、「場」の問題こそが、幻想を放射する、光源の役割を担っていると言えるのではないだろうか。

「場」を成立させるかたちは多様であるが、私はとりわけ、〈円環〉というかたちが、特異な「場」を構成する、特別な形体だと認識するようになった。そのような考えに至った理由は、〈円環〉を用いた作品を作り続ける過程で、〈円環〉というかたちに備わった固有の力の在処を、感じ続けてきたからだ。また、地球上に偏在する遺構に、〈円環〉が、共同体の特別な「場」として、意味付けられているのを見てきたからだ。

80年代初頭、私は北関東の空き地において一日限りのイベントを行った。これが、〈円環〉形体を採用した、最初の作品であった。円というかたちは、それ以上に還元が不可能な、きわめてミニマルな形体である。ミニマル・アートの風が吹きやんでいたとはいえ、当時（1970～80年代前半）は、未だその辺縁に晒された状況にあった。

地面に一本の杭を打ち込み、その杭に細いロープを結ぶ。そして予定半径のところに別の棒を掛け、ロープを張りながら地面を削っていき、やがて、直径８メートルの円ができあがる。

作品の意図は、水の〈円環〉をかたち作ることであった。大地に引いた線に沿って水の器を埋め、水の〈円環〉へと置き換える。円周の内に入り、外に出ながら水を注入し、〈円環〉を巡る往復運動を何度も繰り返す。〈円環〉という形体への注視に至ったポイントは、そうしながらもやがて、奇妙な感覚に襲われていることに気付いたことであった。眩暈を伴った、気流の流れ、それが体を通過してゆく、そんな体感であった。いや、気流というよりは、むしろ磁気といった方が適切かと思われるような、身体性を覚醒させる、ある種の気配であった（写真４）。

大地に描いた円の、内側と外側では、あきらかに空間の質が違っていた。円

写真４　《無題》、1981年（撮影：山本糺）

の内側、円の中心に進むにつれて「垂直」の気配は増大し、勢いは際立つようであった。この感覚はきわめて主観的であり、おそらくは科学的に数値化できる類のものではない。だが明確に、体の深奥に記憶される、特異な経験であった。

体感というものは、思いの外、重要だ。なぜなら、われわれは、身体感覚を判断基準に置くことによって、バラバラに集まった情報や経験を、統合、集約し、ひとつの纏まりとして内面化することができるからだ。また、彫刻という仕事は「場」にかかわることであり、「場」をつくることであるが、彫刻家において思考と呼べるものがあるとすれば、それは、「場」の実現ということが、体感を通して模索されることである。

「空洞説」

1982年、前記のイベントにおいて実現された「場」と、同じ質と構造を、画廊空間の内に展開することを考えた。古い木の電柱を買い込み、140cmの長さに切断し、22本を垂直に立てて〈円環〉状に並べる。その上部を、あらかじめお椀状に彫りこみ、防水加工をほどこしておく。そこに水を注ぎ、円形の水面を作る。

屋外のイベントにおいては地表と同じレベルにあった水面を、人間の視線の高さまで立ち上げる。それがこの作品の新たな試みであった。そして水を注ぎ終わり作品が完成に近づくにつれて、ここにおいてもまた、〈円環〉は、かすかな磁性の「場」を現象させていきつつあった。展示作業を進めるなか、前の作品と同様に、内と外の質の差が生れ、〈円環〉の「場」固有の圧力は、体表を掠めていったのである（写真５）。

先ほども述べたように、この作品が、富山湾岸で発見された縄文遺跡へと連続していった。そのときを節目として、〈円環〉と〈空洞〉についての試行が、始まった。

以上、本稿の文脈と、具体的な制作場面との結びつきについて、いくつかの説明を並べてみた。とはいえ、それらの経験が内包する意味を、最初から理解していたわけではない。経験した当初は、特別な思いもなく、それらは、その場限りで記憶の彼方へと追いやられていたというのが正確なところである。消

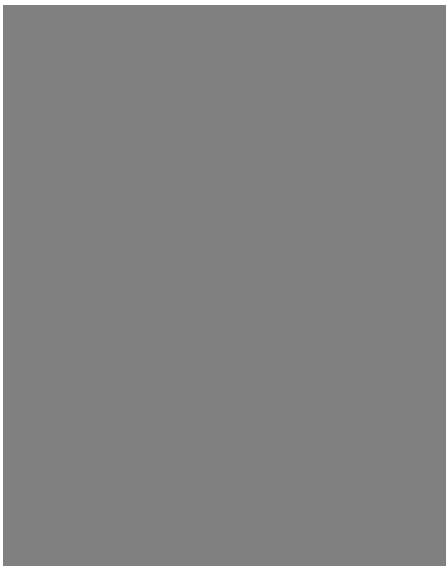

写真５　《無題》、1982年

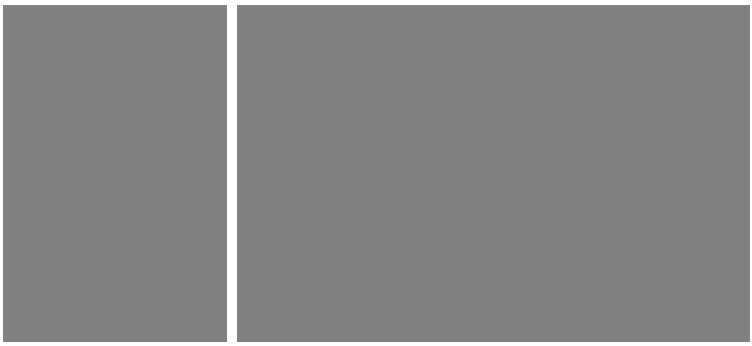

写真６　《空洞説―ドラム状の》、2013年（撮影：筆者）

えた記憶が蘇り、意味を持ち始めたのは、1982年の制作と2000年の遺構経験が一つの線で結ばれた後のことである。制作の経緯とその経験が相俟って、現在から過去へと時間が逆照射されていくように、あるいは炙り絵があぶり出されるように、忘却の淵から記憶が引きずり出され、新たな意味づけに向かった。その全体が、私にとっての「空洞説」である。

註

☆――1　李禹煥『出会いを求めて』「存在と無を越えて―関根伸夫論―」（田端書店1971）

☆――2　ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分』「（一）アステカ族の供犠と戦争」（二見書房1973）

☆――3　谷新『ミニマル／ポストミニマル―1970年代以降の絵画と彫刻』「遠藤利克」（展覧会カタログ、宇都宮美術館2013）参照。

☆――4　森啓輔『引込線2013』「切断される再演―「以後」としての1978年の彫刻」（展覧会カタログ2013）参照。

☆――5　この伝説の記憶は、私の思い違いであり、二つの伝説を、無意識に接合してしまったものであることが、後になって判明した。
千葉成夫『未生の日本美術史』「第三章　遠藤利克と水」（晶文社2006）参照。

☆――6　高山文彦『「少年A」14歳の肖像』（新潮文庫）参照。
少年Aは、中学校の正門の鉄扉中央付近に男児の頭部を置き、後にそれを「作品」と呼んだ。またその時、自らに性的刺激を加えることなく、性的興奮は最高潮に達したと供述している。

（えんどう　としかつ・彫刻家）