

フェティッシュと仮面2

—接続, 接続, 接続・・・—

北 澤 裕

1. 音の接続統合

午後の2時, 村外れの空き地のヒロフサマメノキの木陰で, 少しばかり傾き掛けた陽を避けながらドゴンの「仮面ダンス」が始まるのをボンヤリと待っている¹⁾。ステージや観覧席などがあるわけではない。仮面ダンスの踊り手がやってくる様子も一向にない。西日は容赦なくジリジリと照りつける。

「トテカン, ドンドン。トンテカ, トントン, テンテン。トテカン, ドンドン。トンテカ, トントン, テンテン…」突然, リズミカルな太鼓の大きな響きがいもよらない背後の方から聞こえてくる。振り返りその方角に眼をやると, 大中小の太鼓を叩く賑やかな楽団に先導され, 尖り帽や頭巾を被り, 鳥の羽の払子と握り手を象牙や金で豪華に装飾した杖を持つ長老たちがやって



図1 「太鼓師と長老」(サンガ, ドゴン地区, マリ共和国, 著者撮影)。

来た²⁾。「トテカン, ドンドン。トンテカ, トントン, テンテン…」と囃し立てる太鼓の音に合わせて, 長老は杖を突き身をくねらせ払子を振り回し舞い踊る(図1)。すべてはボイナの連打である音と音との「接続」から始まった。

ジル・ドゥルーズは『シネマ2時間イメージ』の中で, 映像人類学の祖として知られたジャン・ルーシュがこのドゴンの仮面ダンスを民俗学的ドキュメンタリー映画として撮影した『^{Cinematic Griot}狂気の導師たち』について触れ³⁾, それを現在における過去と未来との出会い, いま現在存在している物事の以後と以前との接合, 人物のある状態と別の状態との越境的な結合など, 「接続」として表現できる出来事を捉えた作品として高く評価している⁴⁾。以下では, 主にドゴンの仮面ダンスでのこの音の接続から開始し, ものを単に眺める生物—光学的な視覚ではなく, 対象の脱物質化をはかり, 内包的な強度の変化をリビドーに備給し, 見ること自体の内実である驚き, 喜び, 悲しみなどといっ

た視覚性が⁵⁾、「出会い」^{オキユルス}、「結びつき」^{コネクシオ}、「接続統合」^{コンカティナチオネム}などによってどのように生成されるのかを取り上げてゆく⁶⁾。

2. 「シークエンス」あるいは「プラトー」

音は接続する。音と音とは出会い結びつき連鎖する。太鼓の音は「トテ」や「トテカン」だけで鳴り止むわけではなく、「トテカン、ドンドン。トンテカ、トントン、テンテン…」と接続を果たし、音の連鎖としての「シークエンス」を構成する。横へ横へと繋がる音の流れや音と音との加算的な移行シークエンス、つまりメロディーがなければリズムは作れず、ハーモニーは縦の乗算的なシークエンスであるとはいえ、横にと接続進行するメロディーを形成しなければ聴くことの価値を十分に持ち得ない。古代から12世紀までの長い間、口承や^{ベルム} $\checkmark \cdot \wedge \cdot \wedge \cdot \int \cdot \wedge$ などの「手の動き」^{カイロノミー}の表記に頼ってきた音楽は、羊皮紙に書かれた16世紀の「中世彩色ミサ合唱楽譜写本」に窺えるように(図2)、**C, H, H, R**の装飾頭文字で始まり、その四段目がレクイエム(Requiem)と読める歌詞と共に、まだリズムを示すことはできなかったとはいえ、「ネウマ音符」と呼ばれる四角■や菱形◆の記号およびC音部(ハ音)を表す記号 C とF音部(ヘ音)を表す記号 F を用いて、徐々に音のシークエンスであるメロディーを見る楽譜によって表示されるようになる⁷⁾。音は接続してゆき、音楽はこの音の連続、音を作るシークエンスがなければ成り立たない。

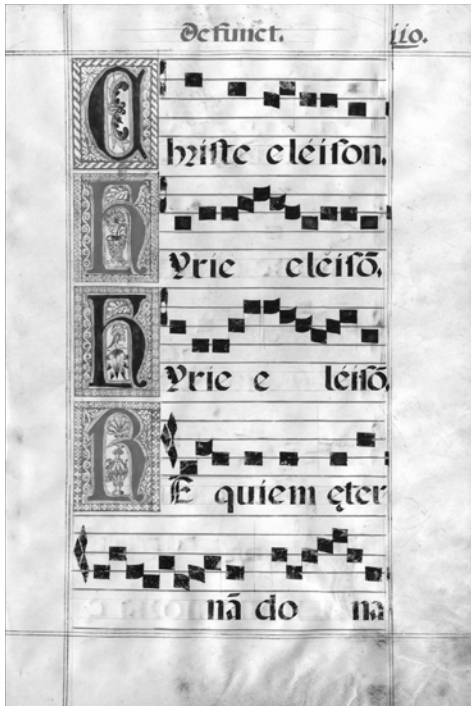


図2 「中世彩色ミサ合唱楽譜写本」(ネウマ音符、羊皮紙、64 cm × 44 cm、トレド、スペイン、1537年頃)。

また、一回限りの音はその音自体だけでは何も表さず虚無であり無効である。この音は、前後に隣接している別の音との接続から構成されるシークエンスによって一回のみの音として存在することになる。つまり、音の一回性は、〈無音 - 音 - 無音〉といったようなシークエンスの中に位置づけられ、この前にいかなる音もありえなかったという「先行連鎖」、その後どのような音もないといった「後行連鎖」の中で、爆発あるいは悲鳴などの特異性を帯びた一回限りの音となる。さらに、〈静寂 - ダーン - 歓声〉のシークエンスにおいては、「ダーン」は先行した静寂を巻き込み、後行する歓声や拍手にと繰り広げられることで、さまざまな競技でのスタートの号砲音として特定化される。シークエンスの中で音はその音自体になる。

だが、接続するのは音だけではない。物体や事物も接続を果たし連鎖する。ランダムに配置されているに

せよ、順番順序をもってそれぞれ適切な場所に固有の位置を占めているにせよ、^{フィジカル}ものはものとお互いに出会い、純粋に物理的な結びつきとしての「接続」を構成している。これを〈接続1〉と表すことにしよう。ニジェール川とバニ川とが合流する内陸デルタのモプティの町には、1980年代からしばしば『ナショナル・ジェオグラフィック』などの雑誌に掲載され、今ではネットの中に登場し、そのポスターまでもが売られている一人のフラニー族の女性がいる⁸⁾。通称「アダ」。注目されてから30年、彼女も年を取った。なぜ彼女はこれほどまでに取りざたされるのか。

それは彼女があるものと接続しているからだ。フラニー族は、男女を問わずヘアスタイル、化粧、入れ墨、衣装、装飾品に凝ることで知られており⁹⁾、これらはものどもの(人)との接続であるといえるが、とりわけ、大きなカラバシュの桶を頭に乗せ、口の周りと顎に伝統的な入れ墨をしたアダに運良く出会うことができたなら、彼女が付けている「クォティナイ・カニエ」と呼ばれる金のイヤリング

に人は眼を見張る。(図3)¹⁰⁾。クォティナイ・カニエはこの民族の女性の装飾品の一つで、アダだけが付けているわけではない。だが、この地域が14世紀から16世紀にかけ、世界の金の3分の2を産出していたという事実を彷彿とさせるような手のひら二つ分もあるその大きさには誰もが驚嘆する。フラニーの女性はクォティナイ・カニエと接続することでフラニーの女性たりえ、アダはとりわけ大振りなそれと接続していることにより世界に知れ渡るアダとなる。

人は太鼓を持ちこれを叩く。人間が太鼓に接続している。太鼓と人とのこの結びつきが「太鼓師」なのだ。しかも大中小のボイナをそれぞれ持つ各太鼓師たちの接続があり、これらの接続が「楽団」となる。また、長老たちは特殊な杖を突き儀礼用の払子を振り回しながら舞い踊る。彼らがこれら杖や払子と接続しているがゆえに仮面ダンスを統率する長老たりえる。さらに、これら太鼓師と長老たちとの接続があり、また後に触れるように、様々な種類の仮面が出会い接続し、加えて、彼らと褐色の大地とヒロフサマメノキと青い空と傾きつつある太陽との出会いがあることで、ドゴンの仮面ダンスは成立する。

これらもの同士が出会い、物体と物体とが結びつく〈接続1〉によって、物体相互の連続的な配置である「もののシークエンス」が構成される。ものは出会いを重ね〈接続1〉の手を伸ばし展開を続けてゆき、物体の接続統合である「もののシークエンス」が世界の有り様を形成することになる。



図3 「クォティナイ・カニエとアダ」(コモグエル地区、モプティ、マリ、著者撮影)。

アダが何も身につけずに現れたとしても、太鼓師一人が手ぶらで来ても、クォティナイ・カニエや太鼓だけが置かれていても、また太鼓師と長老たちが別々に存在していても、何事も生成されずいかなる事態も引き起こされることはない。あるいは、彼らが大地と木と空と太陽と接続を果たさず、川や草原や夜や月と結びついたとするなら、それはまったく別の事態の出現を意味することになるだろう。〈接続1〉ならびにこれによるもののシークエンスのあり方が世界なのだ。

だが、この物理的なものの〈接続1〉は別の接続を常に伴いそれに依拠し、〈接続1〉が構成する「もののシークエンス」は、必ず他の連鎖に取って代わられることで成り立っている。物体は物体とだけ出会いものはものだけと結びついているわけではないからだ。人は太鼓と人間とが接続している太鼓師を見る。また彼ら太鼓師と杖と払子が結びついている長老との接続を見て取り、仮面とダンサーとのまた仮面同士あるいはダンサー同士の接続を眺め、しかも彼らと大地や木や空や太陽とのシークエンスを見る。「見る」とは物体と眼あるいは視覚や身体との「結びつき」に違いなく、物体は眼と結合を果たし、人の眼はものの連鎖と出会いそれに巻き込まれる。ここには、ものおよびそのシークエンスと眼や身体視覚が結びつく〈接続2〉が存在している。

ものの存在は所与ではない。ものの存在は「視認」の結果であり、視覚との出会いである〈接続2〉が作り出すことである。ものは人と接続することで見られたこととして、すなわち、眼が捉え視覚が感知し身体の上に残した刻印や痕跡である「^{ビュー}視」として初めて存在し、ものと身体視覚とが接合する〈接続2〉が、このものの見られた存在である「視」を生成することになる。したがって、もの同士の物理的な結びつきとしての〈接続1〉は、必ず決まって、〈接続2〉により身体の上に残された眺めとしての「視」の結びつきである〈接続3〉に変換され、「もののシークエンス」は視の空間的な運動、つまり「視」と「視」の横断的で統合的な接続平面である「^{ビュー}視のプラトール」として捉えられる(図4)¹¹⁾。付け加えておけば、音のシークエンスは耳もしくは聴覚と結びつき、「聴のプラトール」を構成することになる¹²⁾。

以上のような「もののシークエンス」と身体視覚との接続が生み出す「視のプラトール」のあり方を、きわめて明確に表現したのがパブロ・ピカソである。『ドラ・マールの肖像』あるいは『マリー・テレゼ・ワルターの肖像』(図5左)など、彼が描いた愛人の絵がそれだ。眼は不動のまま一点を凝

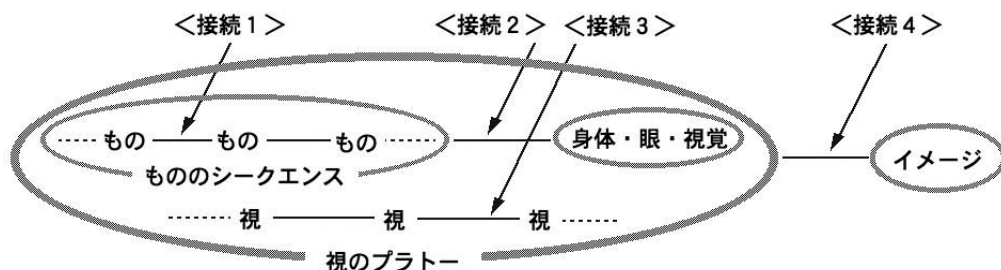


図4 「接続」と「もののシークエンス」ならびに「視のプラトール」

視しつづけるわけではなく、身体の動きに従い視は変化し、ものはさまざまな角度からそのつど眺められることになり、ピカソが描く肖像画は、顔と身体に正面から接続した視と側面から接続した視といった異時間の加算的な視のプラトーによって描かれている。絵に向かってマリーの右側の眼を主に見るなら、鼻、唇、顎、耳、髪の毛と項^{うなじ}に当てられた指とともに横顔を捉えることができる。だが、この横顔に帽子を被せ、左のもう一つの眼とともに見るならそれは正面からの顔となる。椅子の肘掛けも横からの視と正面からの視が混在し、また胸も横から見た円錐と正面から眺めた円との接続合成をなしている。さらに、手前に描かれた腕は手のひらを上にした時の状態と、肘掛けに手を添えている状態とを二重化した視の撞着的なプラトーが示されている。



図5 左：パブロ・ピカソ『マリー・テレーゼ・ワルターの肖像』(1937, 81 × 100 cm, ピカソ美術館, パリ)。右：『ドゴンの雨乞い像』(1900年代, 36.5 × 5.2 cm, 木製, 著者蔵)。

このようなピカソの絵は、アフリカ芸術から影響を受けているとさまざまに論じられてきた。中でもカール・アインシュタインは早くからこの点を見抜いていた一人であり¹³⁾、彼によればアフリカの黒人彫刻は「各パーツが強い独立性をもつことに特徴がある¹⁴⁾」と述べている。確かに、アフリカ彫刻は人体そのもののミメシスではなく、目鼻や顔や頭が異様に大きかったり小さかったり、あるいは手足や胴体が極端に長かったり逆に短かったりするなど、身体^{パーツ}の各部位がそれぞれ独自に自らを主張し、プロポーションを全くといっていいほど欠いていることが指摘されている¹⁵⁾。アフリカ彫刻は「明らかにばらばらの要素の組み合わせである…しかしながら、これら部分の結合は異様な力と同時に崇高な精神性を生み出す¹⁶⁾」のである。

このような各部位の独立性とそれらの接続統合は、身体^{パーツ}の個々の部分をそれぞれに眺めその特徴を捉えた後で、必要とあればその一部を誇張しながらこれら別々の視を結び付けた結果であり、この異なった眺めのぶつかり合う視のシークエンスの統合が、典型的な『ドゴンの雨乞い像』(図5右)に見られるような立体性を構成しているということができる。この像は単一の身体を表現しているのではなく、身体^{パーツ}の部位に対する個々の視を接続した視のプラトーから構成されていて、異なる視と視の結合の表現が彫像に反映されており、ピカソのさまざまな愛人のポートレートもこの例外ではない。視が接続を成し遂げ連続すること、これは生物—光学的な視覚を越え出て「視覚性」に向うことである。

3. 出来事の構成と個体の生成と意味の形成

ピカソが描いて見せる「もののシークエンス」に対する眺めの連続としての「視のプラトー」は一体何をするのか。まずもって、プラトーは物事の状態の変化や推移、あるいはその過程や流れとしての「出来事」を構成する。立ち枯れた木、寒々とした浜辺、粗末な茅葺きの家、そして暮れ時と眼との出会い、この横断的に接続する視のプラトーが、「見渡せば花も紅葉もなかりけり 浦の苫屋の秋の夕暮れ」とその情景を捉え、晩秋の物悲しい日暮れといった出来事を作る。視は眼を向けた方向にあるものだけを捉える意図的で選択的な能動的接合を作り上げ、眺めの連鎖は積極的に出来事を構成する機能を果たす。「^{Veni}来た、^{vidi}見た、^{vici}勝った¹⁷⁾」。「来た」とはトルコのポントスに来て敵情を視察することであり、「見た」とは敵のファルナケス軍との戦闘を行う自軍をゼラの丘の上から指揮し観閲することである。そして「勝った」とは自らの勝利を日暮れとともに最終的に見届けることだ。戦場を視察することは自軍を観閲することに、軍隊を観閲することは勝利を目撃することにと繰り広げられ結びつき、〈視察 - 観閲 - 目撃〉と続く一連の視のプラトーが「ゼラの戦い」といった出来事になる。

フィンセント・ファン・ゴッホの『種まく人』(図6)は、ジャン＝フランソワ・ミレーの描いた『種まく人』の絵を彼が見て、そのポーズを模写したものだ。だが、ゴッホは「種まく人」を、彼がアルルで見た黄色く広がる麦畑、およびその麦畑の向こう側に沈みゆく真っ黄色の太陽、さらにはこの太陽の光によってこれまた黄色に染められた夕空全体と結びつけた。ミレーの絵の中の「種まく人」に対するゴッホの視、そしてアルルでの「麦畑」と「太陽」と「夕空」の黄色に対する彼の視、これらが接合した視のプラトーが、日没時になっても農夫がまだ種まきにいそしむ畑での出来事を作り出し

ている。出来事は眺めと眺めの継起である視のプラトーが形成するのだ。

視のプラトーは出来事を生成するだけではない。このプラトーにより人は自らを存立させ、プラトーは人をその人として構築し「個体化」する。なぜならば、個としての人は、ものと接触しその結果である身体的な視が生み出す出来事との関係によって、そのつど自ら観念ならびに情動を抱き、変様を遂げ自分を構成するからである。ものに対する認識と身体的な視に対する認識と自己に対する認識は同体であり¹⁸⁾、私という個体はその時その場でものを視知覚している自己に対



図6 フィンセント・ファン・ゴッホ『種まく人』(1888年、64 × 80.5 cm、クレラー・ミュラー美術館、オランダ)。

する観念や情動のことに他ならず、個体にと生成されるとは、ものに対する視覚がある観念もしくは情動形成を担保していることを意味している。木の下で所在無く退屈を託ち待機していた者が、太鼓師や長老たちなどのもののシークエンスを眼で捉え、これと結合した出来事としての視的なプラトーが展開される時、彼は仮面ダンスへの経路を開かれたドゴンでの嬉々とした情動を抱く旅行者として個体化される。

ただ時が晩秋の夕刻にいたったのではない。夕暮れの風景と接続した視のプラトーがああ和歌を詠む侘びしげな者として人を個体化する。夕景という広がりを持った空間と視覚とが出会い、暮れゆく黄昏の風景全体を眼が捉えることで、人は夕刻の視と一緒に日暮れるのであり、世界や空間が夕闇となるばかりでなく、これと接続している人が夕暮れにと生成し、その時のその場での個としての人となる。カエサルを英雄として個体生成するのは、繰り広げられている一連の戦闘の顛末を捉えた視のプラトーが、勝者としての誇らしげなああ名言に結晶化したからである。

ゴッホの絵の場合も同じである。ミレーの本来の「種まく人」は躍動的に遅しく種をまいている。だが、ゴッホがその構図を借りたことからわかるように、それは何時、何処なのかが特定できない種まく人の普遍的な姿だといえる。これに対し、ゴッホの描く種まく人は、夕日を背に浴びながら黄昏時のさまざまな光景とその色とを見ている。彼の眼はこれらと接続統合され、その視がまさにこの人を黄一色に染まった日没間近な麦畑で、「日が暮れてしまう」とか「まだ大丈夫」とかの思いや認識を抱く他ならぬゴッホの種まく人としての個体を生成する。そしてさらに、ものあるいはもののシークエンスが、人や身体視覚と結びつき視のプラトーを作り上げるとは、ものが旅行者や歌人また英雄や種まく農夫に対して「主体化」を成し遂げるということでもあり、ものの主体化により、人それぞれの固体性が決定される。

メロスは走る。夕闇迫る薄明のなかを彼はひた走る。日没直前のさまざまな光景を眼にしながらただ走り続ける。なぜメロスは走るという身体行為をとらなければならないのか。それは、夕暮れに対する彼の視のプラトーがなせる技なのだ。メロスを定義するのに、沈み行く夕日、暗く成りつつある辺りの景色、この夕刻の薄明かりの空間や風景との視的な接続統合以外に何があろうか。「時はすでに遅いかもしれない。だが、暮れゆくこの風景のなかにまだ間に合うかもしれない」。この観念、この認識、この思いや情動がメロスそのものであって、彼はこの空間、見えているこの風景との出会いと接続によりかの走るメロスとなりえるのであり、黄昏ゆく光景と視覚的な接続を果たし、日暮れの景色を眼にしながら走り続けているのがメロスという個体に他ならない。それは、夕暮れがメロスを襲い飲み込み、夕暮れがメロスに囁きかける夕暮れのメロスへの「主体化」である、と同時にメロスの「個体化」なのである。

すべてが白日の下に曝されること、自己が何をなしたのかが明らかになり、自分が何をしなければならなかったのかを知るのは、つまり眼の前のものが主体となり呼びかけ、これにしたがって人が自らの個体への生成を知るのは、この夕景を眼にする時である。「ミネルヴァの梟が飛び立つのは、ようやく日暮れ時になってからなのだ¹⁹⁾」。もっとも、すべてのものの主体化や人の固体化が日暮れ時



図7 上：現在の「大モスク：ドゥジンガレイバール・モスク」（世界危機遺産，トンブクトゥ，マリ共和国，著者撮影）。中：ルネ・カイエ「ティンブクトゥの大モスクの平面図と東北東からの眺めのスケッチ」（『中央アフリカからティンブクトゥへの旅』，部分，1868年）。下：同「ティンブクトゥの町の眺め」（同書，左奥「ドゥジンガレイバール・モスク」，右奥「サンコレ・モスク」）。

にだけ起こるわけではないが。

ものともは接続し，これらはさらに眼もしくは身体視覚と接続し，視と視の接続であるプラトールを作り上げ，さらにこの視のプラトールは「出来事」を構成し人の「個体化」を成し遂げる。だが，接続はこれで終わることなく，プラトールは第四の接続（図3：接続4）へと拡張され，出来事の構成と個体の生成に加えもう一つ別の役割を担うことになる。

1828年4月20日，約450年間に渡ってヨーロッパ全土に「黄金の都」として喧伝されてきたサハラの「トンブクトゥ（ティンブクトゥ）」に行き着き，ヨーロッパ人として初めて無事に帰還したフランス人のルネ・カイエは，次のように述べる。「太陽が地平線に達しようとしていたまさにその時に，ようやくティンブクトゥに到達した。私はいまスーダンのこの都を見ている。…だが，辺りを見回し，眼に映るこの光景は私の期待に応えるものではないことを見て取った…。一見するに，眼の前に広がる町は土でできた粗末な家の塊でしかなく，周囲には黄白色の流砂が広がる砂原以外，いかなるものも見ることではできなかった²⁰⁾」。

さらに，彼は1325年にアブ・エス・ハク・エス・サヘリが建築した「町の西側にある大モスク〔ドゥジンガレイバール・モスク〕を見に訪れ²¹⁾」（図7上）その様子を詳細に記述するばかりでなく，「この

ような記述だけではこのモスクの構造の完全な姿を伝えられないと思い，モスクのスケッチを試みる²²⁾」とともに，トンブクトゥの全景を説明しながら「この町の完全な眺めを得るために丘の上に登りそれをスケッチした²³⁾」と言い，観察したこれらスケッチのスペクタクルを読者の眼に順次提

示する(図7中、下)²⁴⁾。旅はすべて物事と視との出会いとその連続であり、カイエはトンプクトゥでの自らのこの視のプラトーによる出来事を人々に伝えることになる。

出来事を伝えるとは「内部」を「外部」に移管すること、つまり、視覚によって自らの身体に取り込まれ内部化された自己視のプラトーを、^{オートスコピー}エクリチュールによる「言語的イメージ」あるいはまた^{図示例示}イラストレーションといった「図示的イメージ」として外部化し²⁵⁾、この書かれ示された物的な文の語順および描き示された物的な図版や挿絵の配列によって、根源的な視^{ビュー}のプラトーを他者に対して再生産することだ。深層に位置する生ける視が、これらイメージの表層にと広がり行き、内部が外部にと接合を遂げイメージとして「再現前化」される。つまり、見られているものは物体であるが、これを捉える視それ自体は「非物体」であり見ることはできず、しかも、視は常にある空間、ある^{スコープ}範囲を調べ^{スコープ}周り運動する生き物であり静止してはいない。しかしながら、定家の例の歌、カエサル^{スコープ}のあの言葉、あるいはまたカイエの当の外在的で物的なエクリチュールの語順およびイラストの^{スコープ}配置が、この内在的で非物的で有機的な視のプラトーを物的に固定し、視はこの語序と図配が提示する時系列に従って生じたものとして伝達されることになる。

以上の内容は、書き表し示すカイエにおける内部から外部への自己視の接続関係であり、この接続は彼の内的な視のプラトーを、外的で物質的で堅固なテキストが示す言語的および図示的イメージの継起に接合還元することであるから、視のプラトーからイメージへと連絡する〈接続4〉を構成する(図4)。だが他方で、書き示された言語的イメージや図示的イメージを読み見て知る者にとって、これらは見られる物体であり、彼らは外部化され提示されているこの他者視のイメージに従い、先に指摘した〈接続3〉の視の空間的な運動ではなく視の時間的な想見によって、他者の視の系列を辿りながら、自ら内部の視のプラトーを展開してゆくのであり、〈接続4〉は、外的イメージから内的な視のプラトーといった方向性をも含むことになる。

このように、視のプラトーをイメージとして書き表し示す外部化は、これを読み見て知ることに帰結し、他方で、イメージを読み見て知る内部化は書くこと、つまりこの場合には視のプラトーにと帰結する。ド・マンが指摘するように読むことは書くことに喩えられ²⁶⁾、読むことは書くことの反復でありそのミメシスとなる。書き表し示すことと読み見て知ることとは接続を果たし、書くことだけでは意味を持たず、読むことだけでも意味を成さない。「私〔読み手〕は彼〔作者〕の^{フィギュール}形象…を必要とするのだ。彼が私の形象を必要とするように…²⁷⁾」とロラン・バルトは言う。意味は両者が接続する中間の^{メデューム}アレゴリー的な快樂情動として生成されるのであり、書くことと読むこととのこの背反するもの相互の出会いや接続が「意味」をなすことになる。

テキストとしてのイメージを書き表し示すこととこれを読み見て知ることが往還的に接続し、内部の外部化が外部の内部化と重合している〈接続4〉の双方向性は、書物(文)、絵画、写真などのイメージ、あるいはこれらを掲載する今日のTwitter, Facebook, Line, YouTube など「メディア」一般の特徴であり、これらはまさに書き込み示すことと読み見て取ることの「^{メデューム}中間環境」として、外部化と内部化のキャップ(〇)により成り立っているといえる。ここは中間であって内部化と外部化との出

会いと連絡, 取り次ぎや仲立ちの接続統合があるだけであり, そこにおいては蓋然的な意味があるわけではなくただ解決すべき問題が立てられているにすぎない。「いまどこにいるの?」とメディアに書き表示することが意味をなすわけではない。また, これを読み見て知ること自体が意味を持っているわけではない。これは中間, 中庸であって意味を形成していない。「いまどこにいるの?」との書き示しが「〇〇にいる」というのではなく「あと5分ぐらい」といった返信を伴うものとして読み見て知られた場合, それはいまいる場所を尋ねる質問としての外部化ではなく, 「遅い, 待ちくたびれた」の外部化にとこの時点で形成されるのであり, 「申し訳けない, もう少し待つて」といった内部化を形成するのである。つまり, 「いまどこにいるの?」—「あと5分ぐらい」^{接続}—「あと5分ぐらい」といった接続統合こそがメールを交わしている二人にとっての怒りと謝罪, すなわち意味を形成するのだ。したがって, メディアには「手段としての手段を目に見えるものにする^{メディアリティ}」²⁸⁾という純粋な「手段性」だけが残さ

れており, 「目的性」ともいえる伝えるべき「意味」は内部と外部の混淆, あるいはこれらの接続的なカップリングにより生み出され, また事実そのようになっている。

ところで, カイエはティンブクトゥに対する自己視の保持者として書き表示し示す者であると同時に, 他者が見て記し示した言語的イメージや図示的イメージを読み見て知る者でもある。表記可能な自己視と読解すべき他者視とのカイエにおけるこの二重性は何を示しているのであろうか。カイエがティンブクトゥに到達する以前に, この町を目指しながらそこに至ることができなかったダニエル・ホートンやマンゴ・パーク, あるいは行き着いたもののそこから戻ることができなかったゴードン・ラングたちがいた²⁹⁾。カイエは彼らの視の外化である紀行文といった言語的イメージ, あるいは「人々は槍や剣, 矢や石でパークを攻撃し始めた」と題された図版(図8上)である図示的イメージを読み見て知っており³⁰⁾, ティンブクトゥを捉えたカイエの視は,

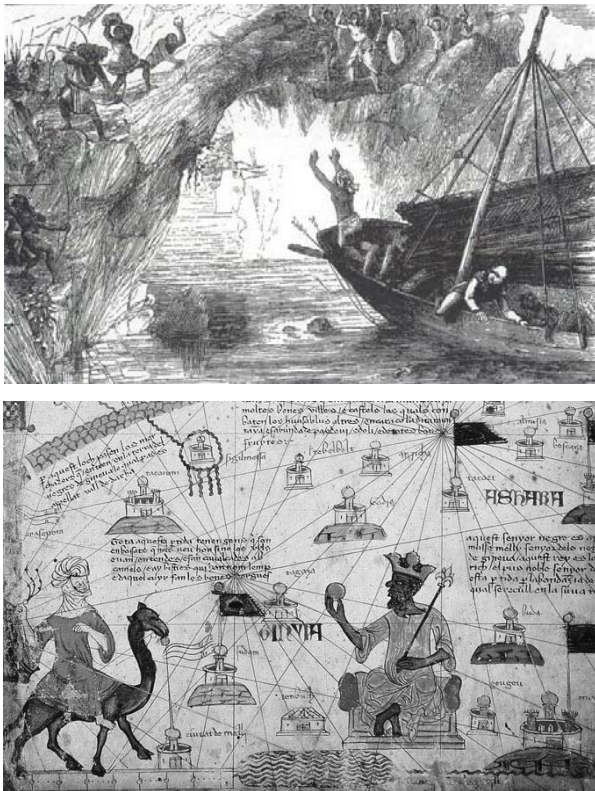


図8 上: マンゴ・パーク「人々は槍や剣, 矢や石でパークを攻撃し始めた」(『アフリカ奥地への旅行』1799年, 338頁)。下: クレスケス・アブラハム『カタラン・アトラス』(黒人王が座る台座の左下, 波線で示されたニジュール川の上に位置するのが「ティンブチ」。金銀浮彫彩色羊皮紙木板貼付, 六葉中五葉目の一部, 1375年, フランス国立図書館)。

これらのイメージが示す悲運や失敗と結びつき、彼は自分の「この旅行計画が完遂できたことは幸運だった³¹⁾」と成功の喜びを語ることになる。

しかしながらまた、寂れ果てたティンブクトゥの町を眺めている彼の視は、マジョルカのクレスクス・アブラハムが1375年に作成し、黄金を手にする黒人王カンカン・ムーサの足下に「^{T e n b u c h}ティンブチ〔ティンブクトゥ〕」と町の名前が記載されている金銀で彩色された『カタラン・アトラス』（図8下）の華麗な図示的イメージと、あるいは、16世紀の大旅行家レオ・アフリカヌス（アル・ハッサン＝アル・ワザン）が「トンプト〔ティンブクトゥ〕の富める王は、多くの金の延べ板や延べ棒を所有し、そのいくつかは重さ1300ポンドもある。彼は壮麗で豪華に飾られている王宮に住んでいて…トンプトにはあまたの法律家、学者、聖僧がいるのだが、彼らを篤く敬う王がそのすべての費用を賄っている³²⁾」と記述し、栄光に包まれていたこの都のかつてのユートピア的なイメージとも接合する³³⁾。いまここの実際のティンブクトゥの現前に対する自己視は、過去に見られ形成された「視的イデオロギー」とも呼べるこれら他者視のイメージと出会い³⁴⁾、この二つの視の接続における共約不可能な落差が彼を落胆させることになる。

カイエは旅行に関する自己の成功の視を他者の失敗のイメージに、また現在のティンブクトゥの凋落に対する視を過去の繁栄のイメージに結びつけ、彼はこれらの成功と失敗ならびに凋落と繁栄といった自己視のプラトーとイメージとの接続が生み出す歓喜と落胆、喜びと悲しみとの情動の危うい狭間に落ち込むことになる。これが、彼がティンブクトゥに辿り着き、しかも無事に生還できたことが示す「意味」であり、接続が成し遂げる第三の内容である。意味（シニフィエ）は、一義的に確定はされず浮遊するのであって、視のプラトーは単一で平坦なものではなく、さまざまなイメージとの接続を成し遂げ多様化してゆき、「あれやこれや」のあるいは「これであれ…あれであれ」結びつける「離接的综合³⁵⁾」といった視のプラトーの多様性、眺めの接続の「多視性」が、世界を並列分散的に意味づけ制作する。すべて接続が「意味」を成す。

4. 形象性と空間の情動化

以上では、視のプラトーによる「出来事」の構成と「個体」の生成、ならびに現実の視のプラトーと「言語的イメージ」および「図示的イメージ」との接続を取り上げ、書き示し表す視の外部化であるイメージとこれらイメージを読み見て知る視的追憶という内部化の二つの折り重なり合い、そしてこの多視性による「意味」の形成について触れてきた。だが、視のプラトーはさらなる接続を成し遂げてゆく。というのも、「見られるもの」は「聴かれる音」と結びつき、「視」は「聴」と出会い、「視覚」は「聴覚」と結合するからだ。

ドゴンの太鼓はさらに打ち鳴らされ音は辺りに響き渡る。この音に^{イミナ・ゴンケル}つられて人は太鼓師の方向に眼を向けるが、これと同時に彼らの後方の岩の丘の向こう側から、^{イミナ・サヌー}宝貝の胸ベルトを付け、^{イミナ・ジベ}黒いズボンの上から赤いスカートを^{イミナ}着た独特の姿で、仮面たちが一人二人と次々に登場してくるのを見ることになる（図1：中央左奥）³⁶⁾。仮面を眼で見ることで、ものと視覚との出会いは、太鼓の音を聞くことか

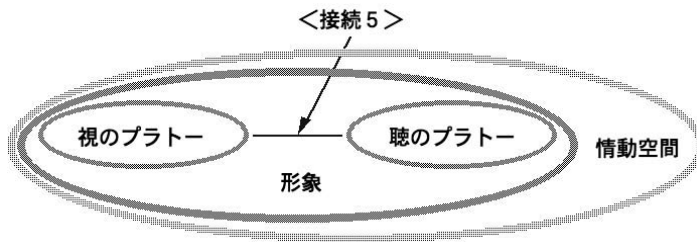


図9 視のプラトーンと聴のプラトーン

と連結され繰り延べられてゆく。太鼓の音を聞く聴覚的出会いと仮面を見る視覚的出会いとが結びつき、「視のプラトーン」と「聴のプラトーン」は接続5(図9)を構成し、視は聴により補完されることで仮面を見ることを作り上げる。もっとも、逆も真であり、聴は視の補完を受けることで聴くことを構成することにもなるだろう。

画中に描かれている事柄、あるいは絵から絵と眼を移し鑑賞する視のプラトーンや風景に対する視のプラトーンは、それだけで十全に機能し、また聴のプラトーンも単独で十分な意味を持つ。しかし、さざ波の音、鳥の囀り、風にそよぐ葉音などとの接続が、風景に対する視のプラトーンの構成を変えることにもなり、さらには、無音、無声とともに俳優が登場するある種のコントやパントマイムを除き、演劇や舞踊、バレエや歌劇など、動きを伴うスペクタクルなパフォーマンスに関わる視のプラトーンは、音と出会い聴のプラトーンと接続を果たさなければ成り立たず、これら風景や劇においては概ね、視のプラトーンと聴のプラトーンとが接続関係を保つことでその存在が確定されることになる。

ドゴンの仮面ダンスも例外ではない。見られる仮面は不意に現れるのではなく、聴く太鼓の音が見る仮面の登場を告げ、音や聴の接続が、見ている者の眼の前に長老と仮面の一群を招き入れる。こうして、太鼓の楽団と長老の一行と仮面の群れが出会い、総勢40人ほどが横断的な列を成しながら蛇のようにうねうねと連なり行進を始め、視と音とが出会い結びつくことで仮面ダンスが始まる。音につられて見た仮面の列の先頭は「サティンベ」、次に「^ブラ^ロニー」、「^{ディ}ウ^オサ^モギ」、「^デ黒^ゲサル」、「^スハイ^ルエナ」、「^ワアン^ルティ^ーロー^ベ」、さらに「^モイス^デラム^イ導師」、「^ビ魔^ニ術^ユ師」、「^{ディ}治^オ療^ス師」、「^ダ狩^ナ人」、「^オ甲^ド状^ヨ腺^ゴ腫」そして「^テカ^イナ^ウガ」、「^{ティ}ン^グタ^ング」とそれぞれ一体から七体ずつ続く(図10)³⁷⁾。

このさまざまな仮面の結びつき、形や色などが異なり齟齬をきたすこれら仮面の混交的なシーケンスはアクセントを持つことで、眼を奪い、意味のある視のプラトーンを構成する。だが、これに加え、見られる仮面は、他のどの楽器でもなくこのドゴンの太鼓であるボイナの音、他でもない仮面を統率する長老の声、仮面ダンサー自らの叫びを取り込むことによってドゴンの仮面となり、その存在の観念を明瞭なものとする。

行進の途中で、太鼓はテンポを急速に早め「ダラダン、ダンドラ、ダダダダ。ドドンド、ドドンド、ダンドン、ダンドン、ダンドンダ、ダンドンダ…」と打ち鳴らされ、これに合わせ長老が今度は甲高く「エーカア、ヒメデカ、カオデハハヘア。オーモカ、ホイヘウ、オモカヒモカエ。ヤーエア、

ら始まった。音は視覚を引きつけ眼は音につられて仮面を眺め、聴覚は視覚を受け継ぎ、音を聞くことが仮面を見ることと結びつき、聞くことは見ることにと伸張され、見るは聞くこととの結びつきから始まり、音を聞くことはものを見ることに



図10 「ドゴン仮面ダンス」(太鼓師の位置からの眺め、左端から右斜め後方：ウサギ、黒サル、ハイエナ、アンティローペ二体、右前方：後ろ向きのプロ、後列：カナガ五体、右後方奥：ティンゲタング、サンガ、ドゴン地区、マリ共和国、著者撮影)。

オーウエ、カケロケカーア。エケーア！オイオイ！…」など^{シギ・ソー}と秘儀語を唱え歌い、仮面は「オーホーイ、プイ、ヒヤヒヤヒヤ、オーイ」と奇声を上げ答えながら入り乱れて踊る。音は仮面にしみ込み^{パーティシペーション}参加し^{パーティシペーション}関与し^{パーティシペーション}融即する。太鼓の音、長老の秘儀語、仮面の踊り手の呻き声、これら三つの聴のプラトーを、見る仮面が自ら受け取り吸収接続し、音をその顔面に反映する「音の仮面化」によって、あるいは同じことではあるが、見られている仮面やその視のプラトーが音へ音へと弾け飛んでゆく「仮面の音化^{おと}」によって、仮面は見る者の視線をさらに引きつけ、それらはますます注目を集める存在となり、視のプラトーはその鮮明さを増してゆく。

遠く離れている場所から花火を見ることほど興奮めなことはない。鮮やかに花火の光が煌めく。しばらく立ってから「ドーン」と音がする。音を聞く頃にはもはや花火は消えている。この状態は音ともの(花火：光)の非接続であり、花火という見る出来事からの乖離性や疎遠性を示す。これに対して、音ともの、聴と視との接続は、見ている出来事がまさしく目前で展開されているという近接性と親密性を確立し、物事と見ることの距離を取り除き視向を高め、それに見惚れることになる。眼に対して炸裂する光と耳に対する轟音との接続的同時性、これが花火の醍醐味だ。仮面ダンスを見ることは仮面ダンスを見ることだけでは成り立たない。仮面ダンスは自立性を欠いている。適切な時、適当な大地、ダンスに見合った風景が求められ、仮面に関連した物語(神話)も要求されるだろう³⁸⁾。乾いた熱い空気の触感、砂やバオバブの木の匂いに対する嗅覚、場合によっては^{きび}黍のビールを飲むといった味覚も必要だ。だが、とりわけ音、音楽に対する聴覚の関与がなければならない。視のプラトーの外延である太鼓のリズミカルな打音、長老の何やら意味ありげな秘教語、仮面の奇っ怪な叫び声、これら聴のプラトーによる音の仮面化、また仮面とこれに対する視のプラトーに起こる仮面の音化によって、仮面や仮面ダンスは^{ふかつ}賦活され「^{熱気}ブリオ」を獲得し、人はより一層それに眼を留め接近し、視という体への聴という体の添加としての「オーディオ・ビジュアル系」であることが、物事が眼前で



図 11 「カナガ仮面ダンス」(仮面同士が次々に向かい合い挨拶をして立ち去る「終演のダンス」, サンガ, ドゴン地区, マリ共和国, 著者撮影)。

生起しているその現前性に対する観念を保証し視線を引きつけることになる。

また、このような仮面化や音化を召くものと音の絡み合い、視のプラトーと聴のプラトーとの結合、見る眼であるばかりか聴く眼の構成を行うことは空間全体を情動化する。物事が混在し諸感覚がもつれ合う接続統合は、物事を明確に説明する自己充足的因果性をもった「言説」のような秩序体系を生み出すわけではない。「本来の空間の外への対象の移動、継

起的なものの同時性、対立するものの同時的肯定、異なる構成要素の圧縮、異質とされたものの連絡³⁹⁾」といった感覚の接続交叉や複合は、欲動もしくは情動の見え姿である「^{フィギュール}形象」を構成することになる。「形象」とは物事の単なる具象的な形態ではなく、感覚の接続複合により物事の内に捉える主体自らの情動の有り様でありその形であるといえる。視と聴との複合は仮面や仮面ダンスの具象性ではなく、仮面とそのダンスの内に見て聴く者、ならびにダンスの演技者と太鼓の演奏者などその場に居合わせる人々自らの情動の姿を見て取るのだ。それは、感覚複合によって解放された物事における情動の形態であり、情動を眼前に一気に表出したその形態である⁴⁰⁾。感覚のもつれ合いは物事における形象性を高度化し、これが存在する空間は情動により充たされる。

カナガの仮面ダンサーは、天地創造の神であり鳥である「カナガ」になり激しく飛び跳ね踊る(図11)。感覚が混交され交叉する空間は情動化される。見られる仮面とその踊りが展開され、太鼓の音と長老の声と仮面の呻き^{うめ}が^{こだま}飴する褐色の砂の大地は、具体的な物事だけが存在する単純な具象空間ではない。そこは視覚と聴覚とによって引き出された形象が存在する熱狂的な情動空間となる。仮面ダンスが繰り広げられるこの場所には、舞台も客席もないことを冒頭で指摘した。この空間は、仮面と仮面ダンスならびに太鼓の演奏や長老の声とが、演技者と演奏者とが、またこれらと観覧者が、距離を置きつつ見聞きされるような劇場的な離散空間ではない。劇場は絵画における額^{フレーム}と同様であり、外部の空間から自らを切り離すとともに、見る者と見られる者との内部の空間を分断し、物事の脱接続を進めそれを芸術化する思考フレームである。

だがここは、すべてが同じ平面の上に存在し、すべての者にとって視と聴といった異なるものが、区別なく直接的に接続並在されている露地的な連続空間である。多彩なアトラクションが催されるディズニーランド、異種の要素が組み合わせられたポストモダン建築やショッピングモールなど、「あ

れやこれや」の異種なるものの離接的綜合や並置が、多幸性、崇高性、畏敬性といった欲動や情動の形象性を備えていることがしばしば指摘されてきた⁴¹⁾。これと同様に、視と聴、見ることに聞くこと、見られるものと聴かれるものが出会い近接的に結びついている空間システムには激しさがあり、奇妙な眩暈があり、酩酊があり、非日常的な夢寐があり、恍惚があり、畏れがあり、驚異的な憑依やトランスが生まれることになる。



図12 ジャン＝フランソワ・ミレー『晩鐘』（1857年～1859年。55.5 cm × 66 cm, オルセー美術館, フランス）。

仮面ダンサーは「太鼓の方に引っ張られてゆくので、仮面を被るのをやめなければならなかった」とも、また「仮面を付けたとたんに、身体が満たされる…たとえ踊りたくなかつ

たとしても、踊り出してしまう⁴²⁾」とも言う。「仮面ダンサーは、彼自らの眼からしても、あるいはこれを眺めている者の眼からしても、一時的に彼自身であることを止め⁴³⁾」、日常生活において個人的に知られている人物ではなくなるのであり、ここには明らかに仮面の踊り手やこれを見ることと太鼓の打音やかけ声やこれを聴くこととの接続が存在し、この異質接合が行なわれている空間には「太鼓の方に引っ張られてゆき…身体が満たされ…踊り出してしまう」といった情動の形象性がある。

視のプラトーと聴のプラトーのこの出会いによる情動の形象性を、最もよく表している一枚の絵がある。農民夫婦が秋の終わりの夕暮れ時に畑で祈りを捧げている場面を描いたミレーのあの絵がそれだ。人は彼の絵の中に頭を垂れて祈っている夫婦を見る。だが、周知の通り、この絵の題名は『晩鐘』である（図12）。つまり、ミレーが描いているのは祈る二人の人物というよりも、むしろ「晩鐘」すなわち「音」であり、この絵を見る者は絵の中に音を聴くことになり、また聴かねばならない。

音は妻の背後に立つ遠くの教会の鐘楼から聞こえてくる。「カーン…、カーン…、カーン…」とゆっくり三回打ち鳴らされる鐘の音を一区切りとし、間を空けてこれを三度繰り返す聴のプラトーを、見る絵の視のプラトーの中に聴き取ることが、この絵をその名の通りの『晩鐘』に仕立て上げる⁴⁴⁾。暮れゆく空と薄暗くなったジャガイモ畑と農民夫婦に対する視のプラトー、これらと鐘の連打音に対する聴のプラトーとの接続構成がこの絵の「形象性」を形づくり、これが『晩鐘』の絵を、ジャガイモを収穫でき何事もなく過ごせた今日一日といった過去への感謝、明日もまた同じく平穏無事であるようにとの未来への望みを、今願ひ祈るこの現在に接続するという、〈過去－現在－未来〉のもう一つ別の潜在的な接続統合を伴いながら、敬虔な情動の空間に組み立てる⁴⁵⁾。

5. 効果による脱記号

「接続」とは、ものを見ることにおいてまたは音を聴くことにおいて、あるいはこれら視と聴との間に限って起こるわけではないが、もののある状態およびこれを見る視のある状況の内に留まることなく、これを乗り越え外に外にと広がり出て行く自己超出や自己展開をはかることである。この場合、接続を構成するものを、およびその刻印としての視を「記号」^{シーニユ}として考えることはできなくなる。なぜなら、記号は閉じられたシステムにすぎず、【記号 - [シニフィアン - シニフィエ]】といった関係の外部には決し出て行くことがないからだ。

見られているものやその痕跡である視を記号と考えるなら、それは「種まく人」や「トンブクトウの風景」や「カナガの仮面」や「晩鐘」といったシニフィアン（意味するもの）が、これに関したシニフィエ（意味されるもの）である概念、つまり「植物の発芽のもとになるものを畑に散らしたり埋めたりする人」、「昔、黄金の都と呼ばれていた街の様子」とか「最高神が大地を創造している姿」、「夕方に鳴らす鐘の音」を示すという以外には何もしない。このような記号の自足的で閉鎖的な特性は、様々な出会いや他との接続といった物事の伸張による「出来事」の構成、「個体」の生成、そしてまた、「意味」の形成を、すなわち接続によるこれらの効果を、あるいは「カナガの仮面」とその他の仮面との結びつき、ならびに、これら仮面と音や歌や声との接続展開が喚起する「形象性」や「空間性」の効果を説明することはできない。効果とは物事の繰り延べや広がりの結果であり、「接続」の果てに生まれ出る因果的な効力である。だからこれらはもはや記号ではない⁴⁶⁾。

ドゥルーズは指摘する。【記号 - [シニフィアン - シニフィエ]】という王室の中で「シニフィアン〔王〕がまさに自分のシニフィエ〔母、姉妹〕と愛をかわす⁴⁷⁾」といったその閉塞的なオイディプスの近親相姦を止めなければならないのだと。視のプラトーやこれと聴のプラトーの接合などの様々な「接続統合」は、見られているもの/記号を、静的で固定的な「シニフィアン - シニフィエ」の密室関係から解き放ち「脱記号化」し、これらを押し広げ新たな効果や多様な意義を獲得してゆくことである。このことは、何も夕暮れの光景、図版や絵画、ドゴンの仮面ダンスを眼が捉えるといった時だけに起こるわけではない。

今日、眼はテレビ、パソコン、スマートホンなどの様々なスクリーンとの接続を果たし、しかも、このスクリーンの裏側では網の目状に張り巡らされた接続であるネットが形成されている。インターネットとはスクリーン上で見ている物事を記号として即自的に閉じることなく、これを接続によって繰り広げることであり、物事を脱記号化することである。脱記号化するこの「接続」は、自己が何であるのかを新たに指示し、何をすべきなのかをそのつど指令し、人に喜びや楽しみや悲しみを、恐れや希望や安堵を与えながら、人を拡張し物事を構成する。視の接続、またあらゆるものの接続による脱記号が、存在を生成してゆくのである。

注

- 1) ドゴンの仮面ダンスは、仮面の種類の多様さとパフォーマンスの多彩さにより、数あるアフリカ諸国の伝統的な仮面ダンスのなかでもとりわけよく知られている。本来、この仮面ダンスは4年から6年毎に執り行われる「ダマ」と呼ばれる再生（葬祭）儀式、および世代交代がなされる年月である60年に一度、定期的に開催され、次世代の繁栄を願う大規模な祖先崇拝儀式として知られている「シギ」において披露されるダンスであるが、現在では、観光用のオプションとして要望があれば簡略的に演じられる。前回の正式の「シギ」は1967年に行われた。したがって、今回はこれから60年後の2027年に開催される。この「シギ」の祭礼は、ドゴンのすべての村で順次行われるため7年間続き、2034年まで繰り返されることになる。マスク（仮面）として訳されているドゴンの「イミナ」とは、接頭語であり、頭に被り顔につける面だけではなく、仮面の踊り手が身につけている衣装一式（スカート、ズボン、フード、ベスト、ベルト、腕輪など）と持ち物（刀、槍、杖、払子、薬杓など）すべてを指し示すために用いられる。ちなみに、仮面本体は「イミナ・ク」、仮面に取り付けてあるフードは「イミナ・グル・ジャウ」、スカートは「イミナ・ジベ」、宝貝を編み込んだベストは「イミナ・ゴンケル」、腕輪は「イミナ・ノン・トング」呼ばれている。Polly Richards, 'What's in a Dogon mask?' *Anthropology and Aesthetics*, res 49/50, Spring/Autumn, Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University Press, 2006, p.93, not. 4. したがって、「イミナ（仮面）」とは、仮面を被り踊り演じる人それ自体を指し示しているといえる。
- 2) この長老たちは「オルバル」、「イミナ・ギルー」と呼ばれ、彼らが仮面と仮面ダンスを統率している。ドゴンにおいては、仮面やそのダンスは「アワ」と称される男子だけにより構成されている「仮面結社」の内部で秘密裏に伝承され取り仕切られていて、仮面ダンスの際に唱える秘教語やその意味は「アワ」の外部には伝えられない。「オルバル」とは、村の外の洞窟で三ヶ月間、裸で一言も話さず地面に寝ながら研鑽を積んだ修行者を、「イミナ・ギルー」は仮面ダンスの舞い方を教える指導者を指し、彼らは秘密の仮面結社「アワ」の中心的な存在だといえる。ただし、太鼓はドゴンの神話の中で先祖の頭蓋骨として重要な意味を与えられていて、仮面ダンスの先頭に位置するのは常に太鼓師であり、仮面は踊りの最後に誰にでもなく太鼓師に敬意を込めて頭を下げ挨拶をする。Walter E. A. van Beek and Stephanie Hollyman, *Dogon: African's People of the Cliffs*, Harry N. Abrams, 2001, pp.117~118, p.150. 1980年代から1990年代にかけ、ドゴンの観光化が急速に進んだ時期には、伝統的な「アワ」やその規範とはまったく関係なく、観光客だけを相手にした私設のいい加減な仮面ダンスの興行が行われたこともあったようだが、今日では行われていない。伝統を無視した観光興行的な仮面ダンスに関しては、Paul J. Lane, 'Tourism and social change among the Dogon,' in Frances Harding (ed.), *The Performance Arts in Africa: A Reader*, Routledge, 2003, p. 309.
- 3) ジャン・ルーシュの映画『狂気の導師たち』は、1967年から1973年までの「シギ」の大祭（注1参照）を撮影したものであり貴重な資料となっている。導師とされている「グリオ」とは西アフリカ、特にマンデー系の種族の伝統文化を歌などにより口承する人のことであるが、ルーシュの場合には、仮面ダンサーを始め、シギの儀式に参加するすべての人々を指している。彼の撮影状況については、Paul Stoller, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, University of Chicago Press, 1992, p.183-191を見よ。
- 4) ジル・ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年、52、210~216頁。もっとも、ドゥルーズが考えているように、ルーシュがノマドとなり越境者となり他と接続を果たしたわけではないとの指摘もある。この点に関しては、Dudley Andrew, 'The roots of the nomadic: Gilles Deleuze and the cinema of West Africa,' in Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, 2000, p.228.
- 5) 北澤裕「フェティッシュと仮面1—視覚の文化—」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』No.23, 2013年、18~20頁。
- 6) 「連結 (connexio)」, 「接続統合 (concatenationem)」などの概念に関しては、スピノザ「エティカ」『スピノザ・ライブニッツ 世界の名著 30』工藤喜作・斎藤博訳、中央公論社、1980年、第二部、定理7および定理18、注解、Benedictus de Spinoza, *Ethica - Pars secunda - De natura et origine, mentis* <http://la.wikisource>.

- org/wiki/Ethica_-_Pars_secunda_-_De_natura_et_origine_mentis を見よ。また、『スピノザと表現の問題』工藤喜作・小柴康子・小谷晴勇訳、法政大学出版局、2004年、特に、第16章ならびに17章を参照。
- 7) Suzanne Lord, *Music in the Middle Ages: A Reference Guide*, Greenwood, 2008, pp.33-35.
 - 8) <http://www.art.com>, 'PORTRAIT OF A FULANI WOMAN WEARING TRADITIONAL GOLD EARRINGS, MOPTI, MALI, WEST AFRICA, AFRICA,' ならびに、 www.allposters.com, 'Mopti, A Fulani Woman Wearing Large 14-Carat Gold Earrings, Mali'.
 - 9) Barbara Thompson (ed.), *Black Womanhood: Images, Icons, and Ideologies of the African Body*, Hood Museum of Art, University of Washington Press, 2008, pp.33-34
 - 10) Monica Blackmun Visona, Robin Poynor and Herbert M. Cole, *A History of Art in Africa*, Pearson Prentice Hall, 2008, p.98. また、注39の「プロ (フラニー)」の仮面についての説明を参照。
 - 11) 「プラトー」の概念は、いうまでもなく、ジル・ドゥルーズとフレックス・ガタリに依拠している。ジル・ドゥルーズ / フレックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛一・守中高明約、1994年、35頁など。
 - 12) 図4での「もの」を「音」に、「視」を「聴」に、身体においては「眼」と「視覚」とを「耳」と「聴覚」とに、「もののシークエンス」を「音のシークエンス」に、「視のプラトー」を「聴のプラトー」にそれぞれ読み替えることで、音に関してもものと同様の接続関係があることを指摘できる。
 - 13) カール・アインシュタイン『二十世紀の芸術』鈴木芳子訳、未知谷、2009年、150頁。アフリカ彫刻ばかりではなく、ピカソはまた紀元前5〜4世紀のイベリア彫刻の影響を受けているとも指摘されている。Peter Stepan, *Picasso's Collection of African & Oceanic Art: Master of Metamorphosis*, Prestel, 2007, p.29, p.93, Wendy A. Grossman, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, International Arts and Artists, 2011,
 - 14) カール・アインシュタイン『黒人彫刻』鈴木芳子訳、未知谷、2005年、21頁。
 - 15) Frank Willet, *African Art*, Thames & Hudson, 2002, pp.150-152.
 - 16) Ezio Bassani, *African Art*, Skira, 2012, p.21.
 - 17) ブルタルコス『英雄伝下』川村堅太郎編、ちくま学芸文庫、2008年、242頁。
 - 18) ジル・ドゥルーズ、前掲訳書、2004年、147頁。
 - 19) ゲオルグ・ヘーゲル「法の哲学」『世界の名著35』藤野渉・赤沢正敏訳、1976年、序、174頁。
 - 20) Rene Caillie, *Travels through Central Africa to Timbuctoo; and across the Great Desert, to Morocco, Performed in the years 1824-1828*, Vol. II, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830, repr., British Library Historical Print Editions, 2011, pp.49-50. 傍点筆者。カイエが「ティンブクトゥ」に行き着いた当時、すでに、この町はヨーロッパに言い伝えられていた金にもとづくサハラ横断交易による商業的な繁栄や、150におよぶイスラム教の学校と図書館が存在し、西アフリカにおけるイスラム文化の最大の拠点であった地位を失っていた。また、「スーダン」とは現在の東アフリカにある「スーダン共和国」を示しているのではなく、もともとアラビア語でサハラ砂漠の南部一帯、セネガルからマリ、ブルキナファソ、ニジェール、ナイジェリア、チャドなどに広がる「黒い人の住む地域」を意味する。
 - 21) *ibid.*, p.71. [] 内著者付記。
 - 22) *ibid.*, p.74.
 - 23) *ibid.*, p.75.
 - 24) ルネ・カイエの「旅行記」には、本稿で示した二つのティンブクトゥの図版の他に「ティンブクトゥの町の女性」「コーランを手に瞑想しながらノートを取るカイエ」「ティンブクトゥの大モスク詳細図及びカイエが滞在したシディ・アブダラハ・シェビル家の図面と外観」の三つを加え計五枚の図が掲載されている。*ibid.*, pp.71-77. カイエに関してはまた、John O. Hunwick and Allida Jay Boye, *The Hidden Treasures of Timbuktu: Rediscovering Africa's Literary Culture*, Thames & Hudson, 2008, pp.60-61 を見よ。
 - 25) ヴィトゲンシュタインの「写像理論」に従えば、言語による一つの命題が現実の像である限り、したがって言語がある事態を表現し指示している限り、言語はイメージつまり「言語的イメージ」である。例えば「青

- い空」という命題は、青い空といった事態のイメージである。ルートウィヒ・ヴィトゲンシュタイン『ヴィトゲンシュタイン全集 1 論理哲学論考』奥雅博訳、大修館書店、1975年、3. 22, 3. 203など。とりわけ、「一寸先は闇だ」といったような隠喩的な言語命題は「人生、何が起るかわからない」とのイメージそのものであるといえる。この点に関しては、W. J. T. ミッセル『イコノロジー』鈴木聡・藤巻明訳、勁草書房、1992年、23頁～26頁を参照。また、聴のプラトールもこの「図示的イメージ」と接続する。例えば、先に挙げた「中世彩色ミサ合唱楽譜写本」に記されたネウマ音符がこれに当たる。ネウマ音符は聴の図示的イメージに他ならない。
- 26) ポール・ド・マン『読むことのアレゴリー』土田知則訳、岩波書店、2012年、87～88頁参照。
- 27) ロラン・バルト『テキストの快楽』沢崎浩平訳、みすず書房、1977年、52頁、〔 〕内著者付加。「形象」の概念については注39および注40を見よ。
- 28) ジョルジョ・アガンベン『人権の彼方に』高桑和己訳、以文社、2008年、63～64頁。
- 29) Anthony Sattin, *The Gates of Africa: Death, Discovery and the Search for Timbuktu*, Harper Collins, 2003, pp. 91-124. ダニエル・ホートンは1791年にガンビア川を遡りティンブクトゥを目指したが、600キロ内部に至った現在のニオロ・ドゥ・サヘル近辺で餓死。1795年、マンゴ・パークはニジェール川を下りティンブクトゥから400キロ南西に位置するセグーにまで達した。彼は1805年に再びニジェール川の探索に赴き、ティンブクトゥ付近に至ったものの、この町に入ることを拒否され、ここから南東に1100キロほど下ったナイジェリアのブッサで襲撃を受け死亡。ゴードン・ラングは1825年にトリポリからサハラ砂漠を横断しティンブクトゥに到達。長年夢見られてきたこの町に行き着いた初めてのヨーロッパ人となったが、ティンブクトゥを出てすぐさま帰路の途中で殺害された。
- 30) Mungo Park, *Travels in the Interior Districts of Africa*, 1799, repr., Wordsworth Editions, 2002. パークが著したこの探検記はベストセラーとなり、ヨーロッパの西アフリカに対する関心を高めた。カイエはこのマンゴ・パークの旅行記を読みその影響を受けたことを明記している。Rene Caillie, *Travels through Central Africa to Timbuctoo; and across the Great Desert, to Morocco, Performed in the years 1824-1828*, Vol. I, Henry Colburn and Richard Bentley, 1830, repr., British Library Historical Print Editions, 2011, p.1.
- 31) *ibid.*, p.5
- 32) Leo Africanus, *The History and Description of Africa: And of the Notable Things, Vol.3*, Hakluyt Society, 1896, repr., Cambridge University Press, 2010, p.824-825. 〔 〕内著者。初版は1550年にイタリア語で出版され、英語版は1600年に刊行されている。正確に言えば、ティンブクトゥに王がいたわけではなく、当時は、ここから300キロ東に位置する「ガオ」を首都としたソンガイ帝国の王アスキア・アル・ハージがこの町を治めていた。John Hunwick, *Timbuktu and The Songhay Empire: Al-Sa dis Ta'rikh al-sudan down to 1613 and Other Contemporary Documents*, Brill, 2003, p.103, p.281, note 52.
- 33) ティンブクトゥの繁栄、とりわけこの地がイスラム文化の一大中心地であったことについては、Timothy Cleaveland, 'Timbuktu and Walata: Lineages and higher education,' in Shamil Jeppie and Souleymane Bachir Diagne (eds.), *The Meanings of Timbuktu*, HSRC Press, 2008, pp.77-89を参照。
- 34) 視覚とイデオロギーの関係については、北澤裕「凝視の廃位—観光のクリナメンと視覚のアウラ2—」『学術研究』、第58号、2010年、15頁。
- 35) ジル・ドゥルーズ/フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディプス』市倉宏祐訳、河出書房新社、1999年、25頁。
- 36) 本来の「ダマ」と「シギ」にあつては、仮面は村の外、すなわち人間世界とは隔絶された神秘的な領域である藪の中からそれぞれの霊（ニニャマ）を帯びた存在として現れる。John W. Nunley and Cara Mccarty, *Masks: Face of Culture*, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1999, p.129. したがって、仮面は、ウサギやアンティローペなどの動物、カナガといった神の具体的で具象的な形を表しているのではなく、霊の形態つまりその「形象」を表現しているのだといえ、この点は、仮面だけでなく、すでに述べた彫像についても指摘できる。Iris Hahner, Maria Kecskesi, and Laszlo Vajda, *African Masks: The Barbier-Mueller Collection*, Prestel, 2007, p.24,

- 37) ドゴンの仮面の種類とその内容については, Imperato, P. J., 'Contemporary adapted dances of the Dogon,' *African Arts*, Vol.5, No. 1, 1971, pp. 68-72, ならびに, Germanie Dieterelen, 'Masks and mythology among the Dogon,' *African Arts*, Vol.22, No.4, 1988, pp.34-42 において詳しく説明されている。「サティンベ」とは上部に女性の像を彫り込んだ仮面を指し, ドゴン神話によれば, この像は最初に赤色の「衣装」である「イミナ」つまり「仮面」(注1参照)を見出した女性「ヤシゲ」を表している。彼女は「シギ」の際に, 黍で作ったビールを振る舞う重要な役割を果たしたため, この像の右手は瓢箪で作った柄杓を持っている。通常, 子供と女性は仮面に近づくことばかりか, 仮面が舞う同じ地面に立つことさえも禁止されていて, 彼らはダンスの際には岩や屋根の上に登るが, ヤシゲだけは「仮面の妹」と呼ばれ, 仮面に接近できる特別な女性であり, シギの儀式的期間に生まれた女性だけがこのヤシゲ=サティンベとなる。「プロ」の仮面は宝貝をつなぎ合わせて作られていて, 装飾品に凝り化粧や入れ墨を施す派手好きなフラニー族の女性を表している。遊牧民であるフラニー族は所在が定まらずいつどこに出没するのかわからない。そのため, この仮面も塀の上を歩くなどしばしば仮面の行進の列を乱す。この点から, 神出鬼没なアルマンガの青狐(オゴ)とも同一視される。オゴについては, 北澤裕, 前掲論文, 2013年, 26頁を参照。また, 少年がこの仮面を被るので単に「ベディエ(少年)」とも呼ばれる。さまざまな動物が仮面として彫られるが, これらは作物を荒らす敵でもあるとともに, トーテム的な動物としても崇拝の対象にもされ, ドゴンの神話の中で重要な役割を果たしている場合がある。巻物を携えたイスラム導師, 薬杓を持った魔術師と治療師, 槍を手にする獵師は, 不思議な力を備えた人間として仮面化されている。斧をもち顎に二つの瘤をつけた「オドヨゴロ(甲状腺腫)」と呼ばれる仮面は, ヨウ素の少ないこの地での深刻な病理学的な出来事を示しているのだが, 見る者の笑いを誘うことになる。「カナガ」の仮面は, 最高神アンマが大地を創造するその手足を強調した姿を表していて, ドゴンの仮面の中でも最もよく知られている。踊りでは, 勢いよく飛びはね頭を後ろに思い切り反り返らせた後で, 仮面をぐるりと前方に振り回し, 大地を作るかのようにその切っ先で地面を掘り返すような激しい仕草を繰り返す。この仮面はアワの結社外の者に対しては鳥(コモロ・テブ)として説明されている。以上の点については, また, Rosalind I. Hackett, *Art and Religion on Africa*, Cassell, 1999, p.35, および Huib Blom, *Dogon: Images and Tradition*, Momentum Publication, 2011, p.338, Peter Stepan, *World Art: Africa*, Prestel Publishing, 2001, p.108 を参照。「シリゲ(ティウ)」の仮面は, 「高樓」もしくは「木」呼ばれ, 4~5メートルほどの高さがあり, シギで用いられる正式のシリゲは8~10メートルにも達する。この仮面は, 銀河とその星々を表しているとも, 連綿とつながるドゴン族の系譜を示すともいわれている。このような長大な仮面は, ドゴンに隣接しているブルキナファソのブワ族にも見られる。Monica Blackmun Visona, Robin Poynor, Herbert M. Cole, *A History of Art in Africa*, Pearson Prentice Hall, 2007, p.157. このシリゲの仮面のダンスは大変だ。仮面の先端が地面に付くまで全身を仰向けに反り返らせ, 今度は前のめりに頂きがまた地面に触れるように倒し, そのまま円を描くようにぐるぐると首を回転させるというかなりハードな動作を取る。「ティンゲタンゲ」は竹馬を意味し, 「プロ」の仮面とまったく同じ衣装を身につけているが, 足の長い水鳥を表現していて, 頭で水鳥が獲物をついばむような仕草をする。以前, 「フラニー(プロ)」の仮面は, 遊牧民であるフラニー族が馬に乗っていることを表すために, 木馬に跨って現れていたもので, これが竹馬になったともいえる。隣国のセネガル, アイボリー・コーストなどでも竹馬を用いたダンスが存在している。Kariamun Welsh & Elizabeth A. Hanley (eds.), *World of Dance: African Dance*, Infobase Publishing, 2010, p.39. これ以外にも, 「牛」, 「ワニ」などが典型的な伝統的仮面として存在している。また, 仮面も変貌を遂げ, グレオールの時代には, 「警察」, 「観光客」, 「マダム」など宗主国フランスの目新しい対象も仮面に取り入れられ, その数は78種あったといわれるが, 現在では風変わりな新規な仮面はあまりなく, 伝統にもとづいた仮面に落ち着き披露されているようだ。ドゴンの仮面のこの変化については, Polly Richards, 'Masques Dogons in a changing world,' *African Arts*, Vol.38, No.4, 2005, p.48-52. および Paul J. Lane, 'Tourism and social change among the Dogon,' *African Arts*, Vol.21, No.4, 1988, pp.66-69 に詳しい。
- 38) Frederick John Lamp, 'The music, hear the dance,' in Frederick John Lamp (ed.), *Rethinking African Art at The Baltimore Museum of Art*, Prestel Publishing, 2004, p.14.

- 39) ジャン＝フランソワ・リオタール『言説・形象』合田正人監修、三浦直希訳、法政大学出版会、2011年、334頁。彼は、「読むこと」と「見ること」、「言説」と「形象」との感覚の交叉関係もしくは両者の中間項（「狭間世界」）の存在を取り上げている。彼の場合、「形象」とは「欲望」を描き表すこと、あるいは欲望を表したデッサンを示していて、言説もこの欲望を形として表わしたデッサンのような形象性を含みうると指摘する。同訳書、322～355頁、および374頁以降を参照。また、ロラン・バルトは、「形象」を恋愛に関する言説の周辺で蠢き言説に付加される情念のようなもの、あるいははろもろの姿勢（体位）の「同時的総体」として規定している。ロラン・バルト『恋愛のディスクール』三好郁郎訳、みすず書房、1980年、6～10頁。および、ロラン・バルト『サド、フーリエ、ロヨラ』篠田浩一郎訳、みすず書房、1975年、39頁。いずれにせよ、形象とは、二重性、複合性、同時性に関わる事柄であり、これらにより捉えられる欲望や情動の姿形を意味している。
- 40) ジル・ドゥルーズ『感覚の論理 画家フランシス・ベーコン論』法政大学出版局、山縣熙訳、2004年、33～34頁。ドゥルーズは視覚と触覚とが混交した「把握的（触感的：haptique）視覚」について論じている。ドゥルーズにとって、「形象（形体）」は、視覚と触覚とが交叉したフランシス・ベーコンのような絵により表されている情動の形である。同訳書、10頁、40頁、53～55頁、61～65頁、150～151頁。一方、ジャック・デリダは、ジャン＝リュック・ナンシーにもとづき、ドゥルーズのこの「把握的」なるものが、近接性もしくは直接的連続性を含意している点で批判する。デリダの「触れること」の概念は、「近接性」とは対照的な「間隔性」や「空間性」にあり、間隔を開け距離をとって見るのが、逆に物事によく触れるようにこれを理解することになると捉え、触れる触覚性を触れないことによって脱構築する。ジャック・デリダ『触覚 ジャン＝リュック・ナンシーに触れる』松葉洋一・榊原達哉加・加國尚志訳、青土社、2006年、236～242頁を参照。また、間隔と接触については、北澤裕「旅を眺める―観光のクリナメンと視覚のアウラ1―」『早稲田大学教育学研究科紀要』、No.20、2010年、29頁で取り上げた。
- 41) Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, pp.18-21. および、Steven Best and Douglas Kellner, *The Postmodern Turn*, 1997, The Guilford Press, pp. 153-156 など。
- 42) Polly Richards, *ibid.*, 2006, p.99.
- 43) Iris Hahner, Maria Kecskesi, and Laszlo Vajda, *African Masks: The Barbier-Mueller Collection*, Prestel, 2007, p.25, 傍点筆者。
- 44) 時代や地域、宗派によって、九打音を三回、三打音を十三回などさまざまであるが、一般的なカトリック教会では、三打音を一区切りにして三回、計九打の鐘が朝、昼、夕暮れに鳴らされてきた。‘Angelus Bell,’ *Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/01487a.htm>
- 45) リオタールとドゥルーズは、形象性をフランシス・ベーコンやパウル・クレーなどの抽象画に求めているが、形象性はこれら抽象画にのみ存在するとは限らず、ミレーのこの『晩鐘』のような具象画にも形象性を見取ることができる。また、すべての人が『晩鐘』を「敬虔」の形象、「敬虔」の情動空間として受け止めるわけではない。例えば、サルバドル・ダリは『晩鐘』から大きな影響を受けていると自ら述べているが、ダリがこの形象として捉えているのは、「敬虔」どころか「エロチック」と「悲劇」と「太古回帰」の形象であり、これらが錯綜している情動空間である。これについては、サルバドル・ダリ『ミレーの《晩鐘》の悲劇的神話』鈴木雅雄訳、人文書院、2003年を参照。
- 46) 接続を成し遂げ、効果および効力を発揮するものは「標徴（徴：しるし）」である。しるしと効果との関係に関しては、北澤裕、前掲論文、2013年、23～26頁を見よ。
- 47) ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ、前掲訳書、1999年、254頁、〔 〕内著者付記。

*本論文は、平成23年度「科学研究費補助金（基盤C）」ならびに平成25年度「特定課題研究助成費（特定課題A）」による成果の一部である。