

ジャン・ボードリヤール・インタビュー
An Interview with Jean Baudrillard



Interview

客体の話法

The Narration of the Object

インタビュー 與謝野文字
Interviewer: Fumi YOSANO

記号論の終焉としてのアメリカ

與謝野文字——ボードリヤールさん、あなたのお撮りになった写真がバルコギャラリーに展示され[★1]、同時に、日本語で『消滅の技法』[★2]が刊行されました。それを機会に、こうしてお話することになったわけです。

まず、すべてが実在であるということにしておきましょうね(笑)。つまり、あなたの写真作品が渋谷で展示されているのであって、それをわたくしは観て来た、そしていくつか質問をさせていただき、また、それについて感想を申し上げる。失礼にならないように、と思っています。

いまやあなたは写真作品の作者です。ところで、ボードリヤールさんの撮られた写真というものを初めて拝見したのは、見本として送られてきた雑誌『トラヴェルス』の「砂漠」についての特集号[★3]でした。もうほとんど20年近く前になります。その特集号の巻頭にイタロ・カルヴィーノの文章が載っていて、

あなたの記事もありました。それは、「desert for ever」と題された、散文詩といってもよいものでした。ジャン・ボードリヤール——ええ、確かにそうでした……。與謝野——当時、その文章にわたくしは大変強い印象を受けました。きわめて質の高い文学性を帯びていました。白黒の写真が数点添えられていて、カリフォルニアの大自然について述べられていたことに特に驚かされました。また、こんなことが強調されていた。一人のヨーロッパ人として、あなたは深い倫理性をそなえたもののなかになかなか、ほんとうには美しさを感じることはできない、と。あれからずいぶん歳月がたちました、その点についてご意見は同じですか。

ボードリヤール——はい、同じです。それは、言うなれば古代ギリシア以来、道徳的価値、美的価値、真理の価値の体系間に比較的密な関係が設定されたことが西欧の文化の一つの特質をなしているからです。真と善と美。この三者性からなかなか逃れることはできないわけです。しかも、しばしば一つの価値体系からほかの価値体系に輸血のように伝授が



行なわれる。

わたくしたちはその超越的な観念を混同するように教育され、訓練され、規律下におかれて来ました。それを文明、文化と呼ぶわけです。それでも、ときどき西欧の近代の文明のなかにはそれに対抗する動きが起こったりしました。この真・善・美という崇高な、アイデアの三者性、西欧のイデアリズムと呼ぶことのできるものに対する異議申し立てです。わたくしにとって合衆国の不思議な魅力の一つは、ヨーロッパからみてアメリカの離縁性——地理的だけでなく文化的離縁性——のお陰で、そのヨーロッパ的文化的、少し道徳的な、それに美学的な、合理主義的な、一種の義務から抜け出すことができたことです。そして、向こうでぶつかったのは「自然」だったのではありません。なぜならば、自然という観念それ自体が、倫理的な観念だからです、まさしくアメリカを通して、ぼくが逃れようとしていた倫理の自然的基盤であったのですね、少しは、つまり、そこでは、真空による実験のような、一種のテストにかけられた

のでした。というのは、ぼくにとって、アメリカというのは、何かで「ある」以前に、固有の意味合いをそなえたある一つの実体だった。それは、わたくし自身のもつ文化をヴォイドにすることでしたし、その文化を廃棄して、その文化を脱ぎ捨てることでした。当然、砂漠というのはそのことのメタファーでして、地理的、地球物理的な現実^{リアリティ}でありながら、同時に、それを心的なメタファーにしたものです。そうした意味では、「砂漠」というものを、ロッキー山脈にだって、また都市にだって見出すことになったということでしょう。

與謝野——アンリ・ミショーも「私は、図像を描きだしたのは、文章中心の文化から解放されるためだった」と言っていますね、では、アメリカ合衆国という国は、いまおっしゃられたその「真空」、その「空虚」によって、またあるいは日本の「自然」、フランスの人の手が加えられた「自然」などにくらべて、耕され方／文化の度合いが少ないその「自然」によって、ボードリヤールさんにある種の「解放」をもたらしたということ

ですね。

ボードリヤール——そうですね、逃避の一つのかたちですね。「解放」という用語は、われわれにとってはあまりにも政治的な、思想的な重みを背負っています。じつは、アメリカ的な意味での解放でした。つまり空間における自由といった、一種の物理的／身体的な自由です。自分の周りに無限に空間が広がっているということは、一つの解放に相当しました。しかし、それはどちらかといえば一種の逃避であって、侵犯では決してなく、やはり逃避です。すなわち、正確に言って関係性を有していない一つの空間、少し外部へ向いている、中心から離れてゆく空間ですね。

わたくしはそれを身体の解放として生きたと言えます。身体に変化が起り、身体がある拡張のようなもの、無限の可能性のなかに取り込まれてゆく。どんな方向に進んでいっても、そこには限界がない。ヨーロッパでももちろんいろいろな方向に進むことはできますが、道はすでに作られていて、境界とどうか限界が、すぐ近くに立ちほだかっています。あつちは、ですから、身体、精神的ではなく、肉体／物理的無限という、限りないユートピアをなしています。身体が再び巻き込まれるのですね。

與謝野——わたくしたちは、本来の意味から比喩的な意味に移るのは苦手です。いまあなたが、身体の体験の限りない無限性についておっしゃられたことは、メタファーとして理解すべきなのでしょうか？

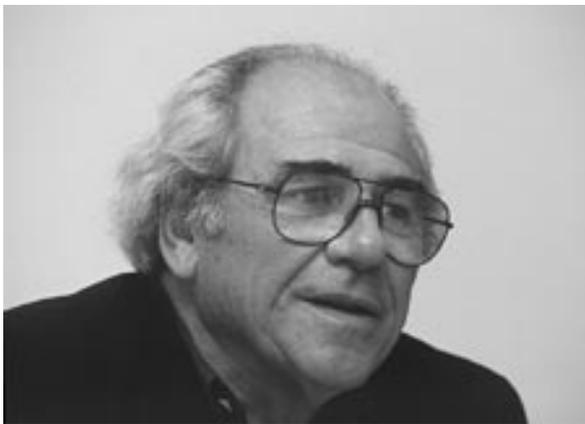
ボードリヤール——自然[療法]主義的な感じで言っているのでは決してありません。文化によって忘却されてしまった身体を再び取り戻すという問題ではないのです。いいえ、自分の身体を失う仕方でもある。自分の身体を再発見することにとどまるのではなく、先ほど申し上げた文化をとっばらってしまうこと、ある一つの身体のなかに存在するという物理的な制約をとっばらうことでもあったのです。

砂漠は、拡張する場として、拡張の器として、あまりにも広いので、身体はそこで迷子になってしまう／消失してしまう。身体は、万物の基本要素の次元に引き戻される。むしろ、そういった基本要素の次元に回帰するということでしたね。

與謝野——隠者的[★4]な次元ですか、それは、

ボードリヤール——ええ、この話には無菌状態という面があります、確かにそうかもしれない。砂漠は、実際、世を捨てて、ものなしで暮らすあるかたちをつくっています。すなわち、砂漠とは、すべての文化的コ

與謝野文子



ジャン・ボードリヤール

ノーションを切り捨てることができることです。そのなかには、いろいろな鏡、自分自身のイメージや自分の身体のイメージといった、わたくしたちの受けて来た教育の規律の一部をなすものも切り捨てることが含まれます。砂漠は、絶えず行なわれるこのイメージへの回帰から解放され、鏡の文化、表象の文化から解放されるということです。その文化は、主にヨーロッパのものです——もちろんヨーロッパだけではありませんが、わたくしにとってはその文化は主としてヨーロッパ的なものです。しかし、それがメタファーであるというよりは、一つの錯覚であることも十分承知しています。それは、実在の一つのアメリカにまったく相当するわけではありませんでした。批判されました。ほんもののアメリカを素通りしてしまった、と。だけれど、わたくしはそれを重々意識していたのです。何と言っても主観的な経験でした。けれど、そこで経験した精神のおよび肉体的／物理的砂漠化現象を通して、超近代的で、超現実的な、アメリカン・システムの機能的なながしきをつかんだという印象がしたのです。それに物理的な砂漠と記号の砂漠の間に一種の示し合わせがありました。アメリカは一種の記号の砂漠です。そういった意味では、記号論の終焉です。

クールなメディアとしての色彩

與謝野——ボードリヤールさんの写真に話を戻して、いくつかの指摘をさせていただきたいと思います。昨日、パルコギャラリーで拝見したとき、それらの写真がカラーであることに衝撃を受けました。まったく素朴なことを申し上げますが、わたくしには白黒の作品も何枚かは見られるのだらうという心づもりがあったのでしょうか。わたくしたちには先入観があって、作家の写真、芸術映画というものはしばしばモノクロームで撮られているという歴史から来る習性

があります。印象を申し上げます。即座に、絵画のモルツェ小品を連想しました。もっと詳しく申し上げますと、アメリカでの滞在から影響を受けておいでかもしれないけれど、お仕事のなかに、たとえばアルフレッド・スティーグリッツのような人たちがアメリカに導入し、その地で盛んになった写真における「象徴主義」は見出しませんでした。反対に、お写真は、しばしば形態の幾何学的なある構成をほどこされた、色彩の、切り取られた広がりから成っています。そしてまさに、対象としてのその現実が、写真撮影という行為を招いたと、あなたはおっしゃっています。そこで、わたくしたちはヴァーチャル・リアリティの話をしていましたが、象徴主義よりはもっと古いところへ遡るような気がいたします。現実の切り取りがあって、つまり、あなたは写真を撮る主体としての人格を放棄して、実在の一部としての「対象」のほうを自分呼び寄せている、「写真を撮ってください」と語りかけてきていると謙虚に言明しておいでですね。

ボードリヤール——[対象のほうか]仕事をしていてね……

與謝野——それはいったいなぜでしょうか。それはまったく偶発的に、ある「仮説的摂理」によってそこにすでに一つの自然の配置がつくられていたかのようだからでしょう。そして、カメラをもったあなた、あるいはもしかして絵筆をもったあなたは、偶発的に産み出されたその絵画作品を新たにつかむわけでしょう。そうであるから、ロマン主義時代の芸術家たちの見方にけっこう接近しておいでだと思います。「自然の書物」の前に立っていらつしやるように思えます。また、こんなこともあります。フランス以外にいらつしやるときは、象徴的なアプローチをせずにいますね。ですが、ノルマンディ地方、コタンタンなどで写した写真が幾枚もありましたが、ご本には載っていて、展覧会には出品されていません。その写真では、愚弄してなののでしょうか、少し皮肉をこめてなのでしょうか——わたくしには皮肉は感じられませんが——、格子窓があり、白いカーテンがあり、

干し草が見える、つまり農家の内部ですね、コタンタンにある、昔の油ランプがあって……。

ポードリヤール——あれは南仏だけど、どっちでもよい……。

與謝野——そのすべては、周りといい、その道具オブジェといい、きわめて重い象徴性を担っています。

ポードリヤール——そうかもしれない。

與謝野——撮影された「場所」は、抽象的ですね、フランスの「場所」でないかぎり。

ポードリヤール——確かに、一種の距離の取り方があります。でも、その距離は企てられたものではない。考えた末のことでもないし、象徴的に図つたものでもない。例をとれば、書斎の机を撮った「作品オブジェ」ですが、かなり幾何学的な縞があって、机の上には青い「ノートブック」が一冊置いてある、あれは、いまのご質問にけっこう対応しています。あそこはわたくしの以前の住まいだったアパルトマンで、あの手帳はまったく偶然そこにあったのです。あなたはきつと、「親和力」はそこにあったとおっしゃるでしょう。あの「ノートブック」はまさに、砂漠に関して書き綴ったアメリカ手帳のうちの一冊なのです。言い換えれば、砂漠は、机の上に、手帳のかたちで存在している。おっしゃるように、そこに象徴主義があると言えますが、いままでに決してわたくしはそう受け取って来なかった。ランプも同じで、そこにロマン主義の響きを見出すこともできるでしょうね。

與謝野——わたくしたちは同じ作品の話をしていないようです。ポードリヤールさんは、青と赤を基調にしたあの写真の話をされています。大変ファイブティーズ「50's」な赤い机があって、その上に手帳があります、フランス的な環境のなかで、その手帳はアメリカで購入されてきたことを誇示しています。アメリカの文房具ですね。

ポードリヤール——そうかもしれませんが、ぼくが意図したわけではない。

與謝野——色と形態のエチュードですね、フォルムの研究です。でもいま、念頭にあったのはむしろ、ぼかされたような雰囲気の中のあの油ランプでした。

ポードリヤール——そう、あれはほとんど白黒の写真です。あのランプは、もつと親密で、慣れ親しんだ、領域テリトリー化された一つの空間に属していることを前提として認めましょう。

與謝野——「わらぶき家のつつましき団欒」ではありませんが、ほとんどそれに近い……。

ポードリヤール——はい、あなたはそうご覧になる、それは当たり前です、みな、各自に解釈の格子があるわけですから。わたくしがあの写真を撮ったとき、そしていまでも、それを眺めるとき、決してそういう意味はありません。ある瞬間であり、いくつかの物体と光の一つの状況なのです。むしろ、光であるのかな。明暗とか、コントラストとか、の環境ですね。わたくしにとっては、それは象徴に帰結するわけではない。だから、あなたのおっしゃることはやはり当たっています。こうした写真は省くべきだったのです。でも気に入っているのだから、どうしてということですね。しかし、白黒というものをわたくしが除いたときの論理と同じ方向ではないですね。ここも同じで、計算があったわけではない。わたくしは、本当の写真家たち、偉大な写真家たちを大変尊敬していて、そういう意味では、わたくしは本当の写真家であろうという大それた考えはもっていません、そして白黒というものには、幻惑ファンタズムの、形而上学的な世界が前提として必要です。色は、はじめに、機械そのものの、写真のレンズの技術です。色は、媒体として「冷たい」ということは、多少の距離が置かれることを許す媒体ということになります。ハイパーリアリズムとは申しませんが、それでもなお大事なものは、意味のある実質シュブスタンスのなかにいないことです。白黒は、ほんとうに意味を担っている。わたくしが思いますに、白黒のほうが、實在に近い——ついふつうに考えるのとは正反対に、色は、「もの」のメンタルな現実から結局は遠くへ引き離すのです。すなわち、白黒は「もの」の一種の秘密のなかに入り込ませてくれる、ところが、ぼくはそうした秘密のなかに入りたいとはさらさら思っていなかった。その逆なのです。

わたくしはときどき、撮った写真を白黒に移してみることを試みにやってみましたからわかるのですが、ものの表面には色が着いていて、わたくしには写真は見えていない。わたくしのカラーの写真は「手を加えられていない」。白黒では、手が入っています、周囲に一種の心理的に作用するぼかしのようなのが生じます。

與謝野——あなたの作品の色彩はきわめてニュアンスに富む色彩ですね、画家の色使いです、いろいろな緑青色や煉瓦の赤色など……。

ポードリヤール——(照れて)そういうこともよくありますが……。

與謝野——しかも、決して「ポップ」な色彩ではない

ですね。純粋な色とポップ・アートという芸術……話はそこに来たので、現在フランスで起こっている芸術に関する論争に少し移りたいのですが、ボードリヤールさんはその論争の立役者の一人ですね……。

ボードリヤール——あるいは、被害者の一人かもしれない(笑)[★5]。

與謝野——その論争は、日本のコンテキストでは理解しにくいですね、というのは、前衛芸術の問題はフランスでは現時点の政治の問題とあまりにも密につながっているからでしょう。いかがでしょうか、現代の問題としての芸術の問題を別の角度から眺めなおす空間をここ日本に来て得られるかもしれませんね。

ボードリヤール——芸術について考えてきた当初から(昔から興味をもっていました、美学的な問題に直接かかわるかたちでは一度も書いていません——ときたま、画家について書きましたが、ごく稀にです)、ポップ・アートを通して、ハイパーリアリズムを通して考えて来ました。それは特にアンディ・ウォーホルに帰着していったのですが、ウォーホルはわたくしにとっては、絵画の世界、芸術の世界のきわだった人物というよりは、もっとほかの、きっちり美学的な次元とは異なる性格のものでありました。でも、そこで

も、わたくしは完全に毒を抜いた世界(その意味ではハイパーリアリズムですが)、画家たちの仕事のなかで出会える世界に戻ろうと思ったわけではないのです。わたくしにはエドワード・ホッパーのような人がずっと親しく感じられます。ホッパーは、ものを見るに際しての^{モデル}範を示してくれるというよりは、ある一つの世界の^{イリュージョン}夢、魅惑といったものは、わたくしにとって、それはホッパーですね、——深いところでの親近性、システムのあり様の分析といったことでは、その世界に関しては、ウォーホルが同時にステレオタイプであり、プロトタイプであるわけですが。そういった面では、たしかに、ときどきわたくしの写真のなかに絵画を連想させるものが出て来るかもしれません。ぼくにとって、絵画の空間と写真の空間が別々にあるわけではないのです。物体/対象があるだけです。むしろ、対象の問題ですね、関心を引き付けられているのは、

幸福なフォルム

與謝野——しかし、美の問題に戻ってきますね。現代の芸術の一部は、機能するにあたって、美に対し

て、外から、もしくは、それに対立して、または斜めに身を置いている、とでも言いましょうか。ところで、撮られた写真を見れば一目瞭然ですが、あなたは、美や醜を素直に確認してゆくことに執着しておられますね。

ボードリヤール——はい、それは拒否しません。成功したかどうかはわかりませんが、それだつて計画されていたわけではないですから。ものには、美的ではない、実存の仕方というのがあって、いわば「原・光景」があるのです、美学を通過してしまつて、トランス=エステティックな、「向こう側」にいつまつていて、デュシャンやウォーホルたち以降は、そうなっています。正確に言つて、美学のなかにはもういないわけです。さもないと、美学以前の、粗野な、野生の一つのあり方のように、そして、以前といふところにもやはり秩序はあるのであつて、現在の芸術の大半で行なつていふように無秩序やランダムを追究するといふのではないのです。全然そうではない。見かけのゲームの規則を求めるといふことはありますが、美的なゲーム、つまり、いろいろなきまりごとに支配されたり、その背景にある「美術史」に支配されるような美的なゲームの規則を求めるといふことはありません。もちろん、この写真をひとが美しいとか美しくないと思つても、それはちつとも構いません。そういうタイプの判断は可能ですし、ぼくだつ

て、選んでいるのですから、そういう判断をしたわけです。形はなくてはなりません、形のないものは、わたくしは取つておくことはしませんでした。粗野な、不確定な対象ではむろんないのです。形はなくてはなりません。色彩だつて、粗野なものでないかぎり、当然、どこかである形のなかに取り込まれていきます。美的な基準に相当していると言えますが、それでも、ものが美的な意味／方向を備えてしまふ以前に見ようとする試みなのです。

與謝野——お写真を拝見しながら、たくさんの国々の景色が見られるようになっていた家具的な仕掛け、ヴァルター・ベンヤミンが詳細に描写したあの「カイザー・パノラマ」のことを思い出していました。あの「カイザー・パノラマ」でも、同じように、写真は全部、別々の、ある一か所の光景のイメージでした、驚くべき色であるあのセピア色に彩られて。しかし、そのイメージたちは、互いに人文地理学という統一的な原理によつて結び付けられていました。アフリカの村があつたり、日本の橋があつたり、アラビアの市場があつたり、といったふうに。そうした視点からすれば、ボードリヤールさんの写真もそうと言えます。地名を入れたキャプションがなければ——いいえ、逆ですね——、サンパウロとか、ノルマンディとか、その地名が一つひとつ異なつていふから、われわれに語りかける……。

ボードリヤール——世界のことを、異質な世界のことを……。

與謝野——「グローブ・トロッター(世界を駆け巡る旅人)」という状況を語ってくれるのですね。

ボードリヤール——その辺はわかりません。キャプションはね、最小限のしるしが何か必要だったわけです。個人的には、なくても構わなかった。発明したのではないですが、再創造を迫られました。わたくしにとつては、全部、どれもちゃんと認識しているある場所と結びついていて、この写真やあの写真はどんな条件のもとで撮影したかを正確に把握しているのです。しかし、その間には、互いに連続性はまったくありません。サンパウロあるいはトロントから持ち帰られたイメージのなかには、フランスで会うこともあり得たものもあります。

與謝野——そうしますと、撮る主体のほうに話は戻ってきますね、写真を統一させている原理、それは「ボードリヤール・パノラマ」ということでしょうか(笑)。何か結びつけるものはありますか。

ボードリヤール——はい、でもそれはあくまでも、そこに、グローバルな主体として、この旅に関して、いろいろな考えを抱いていたたり、異なった視点をもつ「ボードリヤール」がいる、ということではないかぎりそうです。「ボードリヤール」も、その物体/対象によって断片化されているのです。一個一個の物体のなかに何らかの仕方で存在しているかもしれない。しかし、ものごとの全体像をもっているとか、グローバル的な見方をしようという状態にはない。残念ながら、と申しましょう、なぜなら、断片であつてほしいと思っていたからです。もちろん、断片というものは互いに関連性をもっています、つながりがあります、ですが、間に余白があります。余白は不可欠です、それはある瞬間において、分割不可能なある何かなのです。だけど、どっかでは、互いに何の関係もない。こうした種類のシンコペーションのうえに成り立っているのです。ですから、写真のなかに、旅の地誌ジオグラフィを読み取ろうとはしないほうがいいのです。

與謝野——いいえ、わたくしは決して旅の地誌的なものを思い浮かべていませんでした。これらの保存された瞬間が、無化や消滅や死に対して、意識的であれ、無意識的であれ、きわめてフランス的な、ポスト立体派的な文化を反映していることを考えていました。つまり、ご自身では、作品にそうした特質を認めておいででないかもしれませんが、表現主義は一切ないし、自然を醜く処理する意志はみじんもないし、何かを人に教えようという懸念もない。例えば、厳しさと色彩という面で、ブラックのような画家を連想していました。

ボードリヤール——ああ、そうですか。

與謝野——それは、節度を好むこと、控えめさを好むこと、それに、世界のなかにあり、世界を通して、存在することの幸福感……。

ボードリヤール——そう、あの写真はそういう意味では、幸福な写真です。たとえその主題が多少destroy[破滅的]であるときでさえも、まったく絶望が脅迫的に迫ってくるとか、批判があるとか、表現主義的な反射反応はまったくくないですよ。写真を撮るといふ行為自体は幸福な行為です。でも、理論のなかとやはり同じで、そこで絶望的な発想を表現することはできませんが、形式のうえで出来栄がよい[フランス語で「フォルムが幸せである」]場合、つまりことばがそのなかで居心地がよく、ことばがそこで虐待されていなければ、ある発想の内容そのものとの間に一種の屈折現象がおきて、発想は大変批判的、大変否定的であっても、形式のほうは出来栄のよい[幸福な]ものでしかありえない。

芸術の未来

與謝野——フランスでは誰かが、文体のこと、美しい文体のことを気に掛けると、右寄りの思想をもつものと言われてしまう傾向がある(笑)。書くことと思想と

の亀裂は常にあったわけですね。現在行なわれている芸術論争のなかで、「被害者」としてご自分を位置づけるとき、ヨーロッパにおいて現代芸術の展開をどう考えておいでですか。

ポードリヤール——そういうものを視野に置いていません。わたくしは一切、先の展望をもっていません。われわれが知っている芸術のあらゆる形式を通して、芸術の疲弊のようなもの、人工的な延命現象のようなものがあるような気がします。そこにもやはり、消滅の一形態があったわけで、その消滅の向こう側には、いろいろな事が起こっているのです。いまわたくしの眼につくのは、終わることのない^{リサイクル}回収の様相ですね。しかし、芸術に対するわたくし自身の問題を言えば、何かに特別に執着していないということです。わたくしには反=文化的、反=芸術的な偏見さえあると言えます。それはどこから来たものかわかっていません。もの見かけに対してものすごく惹かれると同時に、自らの美学を本当に見せびらかしているような一連の制作に対してものすごく警戒し、当惑しているのです。わたくしに言わせれば、そこには未来はありません。いまのところ、芸術のなかに、ある「美術史」に応じて、位置する一切の制作は、予期しない出来事でも起きないかぎり、すでに死滅した歴史の一部をなすこととなるでしょう。しかし、それは「個」としてではないです。そういった歴史から逃れることに成功する「個」はあると思っています。その他もろもろ、芸術共同体を騒がせている生産の大まかな部分——展覧会だなんだといったものは、過剰で、エキスポネンシャルに成長し、同時に病み上がりの企てに思えます。それに関しては、明るい、楽観的な展望はもっていません。

與謝野——80年代には、あなたは「シミュラクル」とか「シミュレーション」^{イリュージョン}【★6】を口にされてきましたね。いまや、「錯覚」や「無化」の時代ですか。しかし、「シミュラクル」があったとしたならば、それは「消滅」の向こう側まで行くのではないのでしょうか。

ポードリヤール——「シミュラクル」はそれ自体が消滅の様態です。實在に終止符を打つわけですから、消滅の様態です。真と偽、善と悪といった大きな対立を終わらせたこととなります。そこが「シミュラクル」の^{グラウンド}場ですね。それ自体にとって、ものがリファレンスをもたぬ、別の時・空系をなしている。まさに、そこで、すさまじい誤解が生じています。なぜなら、芸術家たち、特にアメリカの芸術家たちが、ぼくを一つのリファレンスにしてしまったか

らです。

與謝野——導師^ズとして……。

ポードリヤール——それを一つのリファレンスにしたのですね、ぼくは否定的に答えたのに、その国の記号となった場合、まアリファレンスはもうないも同然です。ウォーホルのような芸術家はすでに、シミュレーションの思想的媒介を通して制作していた。だから、少し誤解があったわけですよ。そうでなければ、記号のステータスが変わったということになる。時代順に従わずに、實在を表象する記号をまず取り上げます、それが彫像であつてもいいし、善し悪しはどうであれ、ある芸術の形式のものとしします。それから、現実を覆う一つの記号、現実を表象するのではなくて、それを覆ってしまう記号があつたとします。それは、すでに、現実を消すのであつて、廃棄し、それを覆っている。しかし原則として、まだそこには後ろに現実があるわけです。わたくしの場合、「シミュレーション」の問題設定を行なったときでも、少しばかり郷愁的なかたち、ある種の実在、どこかにはぐれてしまった物体[対象]が大まかにあつたことを認めます。いつもというわけではありませんが、この問題から逃れるのはなかなか難しい。しかも、ものごとの経過の最終段階は、現実が存在していないということ記号が覆っている段階でしょう。記号は、ある種の人工的な現実を作り出し、現実が存在していないこと、真理がないことを覆うためにあるわけです。それは「禪」的かどうか知りませんが、そこでは余分を廃した域に入っていて、多分いろいろな新しい事柄が可能になってくるはずですが、記号の錯覚なき使用によって。

與謝野——實在の無化としての空無でしょうか。

ポードリヤール——ここで、バルトを引き合いに出したところですね。まさに彼が「シニフィアン」において分析していることです。日本のシニフィアンにおいてさえも。

そのとき、「シニフィアン」はある意味合意で自由な空間であつて、意味作用の束縛から解放されている、だがしかし、それでも、その物質性においてそこにあるのです。そして記号の物質性のなかには、もつとほかの連鎖が可能になってくるのですが、それは今度は、錯覚の次元のものであつて、シミュレーションの次元のものではない。なぜならシミュレーションはまだ實在を垣間見るとか、予見するといったことを扱っていたわけですから。シミュレーションには疎外に似たところがあります。疎外の後側には、

常に疎外からの脱出の希望があるので、政治的であれ何であれ、シミュレーションの後側には、脱・シミュレーションの希望が少しあるので、そういった意味で、実在がどんなふうにも再登場したかはわからないですね。そこで、わたくしが考えるのは、記号の連鎖が機能するレベルで、意味を通らずに機能するレベルで、向こう側に渡ってしまうということは、意味作用の完全な幻滅（脱=錯覚）であることになり、しかしそれは記号に特有な魅了のなかでのことです。その意味では、記号は見かけのある形式でしかなくなっています。形態たちや色彩たちを解放するといったことはありません。まったく解放の試みではありません。逆に、ものをつなげてゆくとか、価値や意味作用の連鎖ではなく、形態の連

鎖を見つけ出すという考え方です。形式と価値の間の対立をつくっておく必要があるかもしれません。諸価値は、美学的な価値を含めて、なくなりつつあるか、疲弊しつつあるかだと思っています。反対に、諸形式のほうは、まだ完全に勝負が残されています。そして、ここでは、現代性^{モダリティ}の向こう側に渡らなければならないのですよ。それはしかし、全然ポストモダン的な意味においてではなく、しかしそれでも、モデルニテから出ることなのですよ。というのは、モデルニテというのは、いつも解放の展望であって、近代芸術というものは政治的なもの、イデオロギー的なものと同じ状態で、大いに解放の一形式であろうとしたし、あるいは、ファンタスムの解放、無意識の解放の形式であろうとしたわけです。そこには、意

味の取り違えがあったと思います。というのは、芸術は古典主義的な形式において——わたくしは古典的な形式に戻りたいわけではありませんが——ものごとをつなげてゆく^{アート}術であって、ものごとを解き放す術だったわけではない。まったく逆ですね。わたくしはしばしばオマル・ハイヤームのことばを引いて来ました。「たった一人の自由人を、優しさによって、つなぎとめたことのほうが、千人の奴隷を解放することよりは、きみにとってはよいことだ」。現代の芸術をめぐる論争のなかでは、確かに、そのたびに、「またか」とか「大体わかっているよ」といったふうに、「反動」呼ばわりされる危険があります。そういうのは、批評家たちが、意図的かそうではないかはともかく、ものごとが目に見えないようにしている動きの一部なのです。内容については論議しなかったのですね。なぜなら、結局あまりにもイデオロギー的な論争^{テクニカル}であって、[芸術の]事柄に関するもう少し技術的な分析に戻る手がなかった。そのうちにどんなことになってゆくかやがてわかるでしょうけど、ぼくにはそれについてプログラムとしての展望はまったくないですよ。究極のところ、芸術家たちの問題^{アーティスト}であって、彼らが使っている記号をどんなふうに使いこなすかを検討してゆけばよい。わたくしは、その仕事を、文章を書く、理論の面で行なっています。

パロクシズムとアポカリプス

與謝野——文章を書くクロソフスキーやバルトといった人たちの、イメージや、素描や水彩の実践に対する魅惑がありますね。わたくしには、文人画家の伝統というものを東洋的に回収しているように見えます。ボードリヤールさんならさしずめ文人=写真家ということになるでしょう。

アメリカは人生の大きな転機になったわけですね。先ほど、解放があったばかりでなく、完全に未知なるものの一つの空間へのアクセスだったというように話されました。では、ものや記号や人間や伝統ではちぎれそうな日本という場所は、何か、お仕事の小さな空間をもたらしましたでしょうか(笑)。

ボードリヤール——もちろん、それは非常に不思議な惹かれ方でしたね。例えば、こんなことを尋ねられたことがありますよ。「アメリカについて書いたように、日本について何か書きませんか」とかそんなような

ことを。いずれにしても、バルトが先にそれをやっています。わたくしからすれば、他文化からやって来た人間が述べることのできることの主要なことは言ってしまうています。ぼくは、アメリカに関して、それなりに、同じことをしていました。アメリカという対象を使って、バルトが日本を使って行なったことを行なったのです。日本の徹底的な異国情緒にバルト自身の思考の異国情緒を加えた他所からやって来たヴィジョンですね。日本の場合、わたくしたちにはそれ以外に手はない。アメリカの場合との完全な違いを感じますよ。あそこでは、規律が緩いというような意味で、一種の自由にあついていたわけですよ。結局、それって大変ヨーロッパ人的です、自分の文化よりは密度や強度の低い文化のなかを動きまわっているという考え方は、どっちにしても、自分自身の文化を犠牲にすることができたのです。なぜならアメリカは「inculte(耕されていない)空間だからです。このことばの最も強い意味ですが、それが大好きです。「inculture(耕されていない状態/非=文化)」、それは重要です。そのエネルギーそのものを発見する可能性ですね。

與謝野——「イリテラシー」とは、ほとんど字が読めないという文化……。

ボードリヤール——そうですね、意味以前に戻るというのはそういうことなのです。そこでは、大変自由に動きが取れる。ところが、日本は、それとは正反対の印象をわたくしに与えた。こんなことを言うのは陳腐ですけど、自分の担っている文化よりもずっと強力な文化と対面しているようで、それに対して何らかの手をつかって自己防衛を迫られている。それで、すっかり驚いてしまって、驚嘆というか、情熱というか、そんな状態になっているのですが、それは決して批評精神のはたらく情熱ではない。アメリカのときと同じような還元^{還元}の形式を作動できないわけです。日本の場合、それを砂漠とみなしてしまうことはできない、そんなことは不可能です。

與謝野——アメリカに関して言えば、耕されていない一つの自然をそこに見るというヨーロッパ人たちのファンタズムがあるのではないのでしょうか。19世紀に訪れたシャトーブリアン^[★7]のように、そこがインディアン^{インディアン}の棲息する大変美しい自然であるという姿勢が、ヨーロッパ人にあるのではないのでしょうか。

ボードリヤール——そう、それは本当です。わたくしはインディアンたちのアメリカを求めていないし、ある自然を求めてもいない。砂漠というのは「自然」で

はないのです。人類学的な自然も、わたくしは求めていなかった。そこを素通りしても構わなかった。アメリカって、素通りしてしまうことは可能なのですよ。ある人たちの絶滅があって、ようやく始まったという一つの世界に巻き込まれるということはあるわけです。インディアンの絶滅という基盤の上に発展してきたという世界ですね、それは意識しています。インディアンは再び存在していますが、インディアンは一旦消滅していた。ところが日本はそうではない。なぜかと言えば、日本はずっと前からあるものです。とにかくははずっと前のものに感じられる。もっと儀式的な、もっと拘束性の高いルールの上に成り立っている。そのルールを前にして、瞑想という様態を通してしかぼくは関われない。違うことですね。しかも、限らない空間のなかのように動き回るわけにゆかない。逆に、ここは非常に取り囲まれた空間で、きわめて秘密の、ほとんど秘儀の空間です。ほとんど聖域、たしかに、もっと厳密な、象徴性のゲームの理想でしょうね。でも、その瞬間から、それをぼくが読み解くことはできない。日本にはじめて到着したとき、30年か40年前にヨーロッパにやってきたアメリカ人になった気分でした……。

與謝野——結論として申しますと、「カタストロフィ」とか「パロクシズム(絶頂、医学的な「極期」)」を口にされていますが、ボードリヤールさんにとって世界の終焉はまだ明日には迫っていませんね。

ボードリヤール——迫っていません、迫っていません、しかも、いま、お使いになった「パロクシズム」ということばが重要なのです。ぼくは、それをわざわざ選んだというよりは、たまたま見つけたのです。「パロクシズム」は、ものごとの最終段階ではない、だからちょっと手前にいて、手前ぎりぎりの繊細な境界を確保してみなければなりません。友人のポール・ヴァリリオとぼくはその点が違います。彼はアポカリプスを予言する。ぼくは、むしろアポカリプスは、ヴァーチュアルのなかに含まれていると思っている。最重要な問題は、終焉の問題ではなしに、むしろ、その

終わりより少し手前の、あるいは、少し向こう側の問題だと思っている。実在においての、リアルな終わり——わたくしはレアリストではない——つまりアポカリプス、それはまったく信じていません。それも一つの信仰でしょうね、でもわたくしはそれを信じていない。反対に、アポカリプスという観念そのものから抜け出さないと、終わりということが語れないように思えます。

[1997年10月9日、ICC]

■註

- ★1——ボードリヤール・ギッリ・バース写真展 消滅のART(1997年11月7日-12月9日)バルコギャラリー。
- ★2——ジャン・ボードリヤール『消滅の技法(L'Art de la Disparition)』(梅宮典子訳、バルコ出版、1997)には丁寧な註がほどこされている。
- ★3——*Traverses 19*, Centre Georges Pompidou/CCI, 1980. 同誌はボードリヤールも編集委員の一人だった学際的季刊誌。
- ★4——*érémitique*(形, ermite(隠者の))。
- ★5——総合誌『エスプリ』の芸術特集や美術評論家ジャン・クレールの著作等を皮切りに、現代芸術のあり方に疑問を投げかける論争が展開されるなかで、ボードリヤール、グーなど数人の論客が雑誌『クリシス』に執筆したことを強く非難する記事が、現代アート誌『Art Press』に掲載されている。特に、223号(1997年4月)「極右による現代アートの攻撃」特集で、パスカル・カザノヴァは、思想の面ではラディカルだったボードリヤールが政治・芸術では保守的姿勢を示すという攻撃を行なっている。
- ★6——古代の神々の「模倣」という原義を20世紀初頭のジッド等に倣って芸術・文学に広げて使ったクロソフスキーの「シミュラクル」には作品、つくりものという要素がまだ色濃いのに対して、ボードリヤールの用いる「シミュラクル」は社会循環のなかで、あるプロセスを生み出す「シミュレーション」という行為に引き寄せられている。
- ★7——正確には18世紀末、大革命後の1791年、北米を長く旅している。

ジャン・ボードリヤール——1929年生まれ、社会学者。元パリ大学ナンテール校教授。著書に『消費社会の神話と構造』(紀伊国屋書店、1995)『象徴交換と死』(ちくま学芸文庫、1992)『シミュラクルとシミュレーション』(法政大学出版局、1984)ほか。

よさの・ふみこ——詩人、評論家、現代文学、現代美術。著書に『美と略奪——詩的生態学へのまなざし』(筑摩書房、1991)ほか。ウェブ・マガジン「INSCRIPT」(<http://inscript.co.jp>)にて2月より連載開始。

協力:バルコギャラリー、梅宮典子(アートアンドドキュメント)