

博士論文

電子メディアを巡る宗教的想像力とその実践
——《聖性》の拡張による社会参画の観点から

榎 本 香 織

博士学位申請論文

電子メディアを巡る宗教的想像力とその実践——
《聖性》の拡張による社会参画の観点から

目次	p.1
----	-----

序章	p.4
----	-----

第一部 《聖性》拡張としての宗教放送——NHK・新宗教の事例を中心に

第1章 初期電子メディアと宗教——メディアによる宗教性の拡張	p.22
--------------------------------	------

1-1 ラジオの誕生

1-2 「ラヂオ気分」を巡る言説

1-3 姉崎正治「いのちの連絡」

1-4 「ラヂオ気分」の精神文化的位置付けとその終焉

第2章 NHK 宗教番組の歴史	p.31
-----------------	------

2-1 宗教的言説の移行——「ラヂオ気分」から「番組の中」へ

2-2 放送開始～戦前期——「教養」・「修養」としての宗教放送

2-3 戦後の宗教番組

2-3-1 「宗教の時間」の登場と CIE

2-3-2 新宗教放送を巡る CIE の監督指導と NHK の対応

2-3-3 説法から等身大の物語へ——「光を掲げた人々」「人生読本」

2-3-4 文部省の迷信実態調査と宗教放送

2-4 テレビ宗教放送の開始

2-4-1 「心と人生」から「宗教の時間」へ

2-4-2 「こころの時代」の登場——「情操の涵養」から「こころ中心の自己探求」へ

2-4-3 NHK 宗教番組の意義と役割

第3章 新宗教のメディア実践——金光教・生長の家・大本を中心に…………… p.66

3-1 教団視点から見る宗教行為としてのメディア実践

3-2 金光教のラジオ参入——「教養」と「御取次」の狭間で

3-2-1 「電波布教」の開始

3-2-2 「ラジオの大衆性」対「信者の民衆性」

3-2-3 「電波布教」による教義解釈の変容とその後

3-3 生長の家とラジオ局——谷口雅春と「国際宗教放送」

3-3-1 「国際宗教放送」への期待

3-3-2 ラジオと「神想観」——「霊交のアンテナ」

3-3-3 「宗教的」「社会的」救済としての放送事業

3-4 大本とテレビ——ブラウン管のページェント

3-4-1 「神器」としてのテレビの普及

3-4-2 変革期の大本とテレビ放送

3-4-3 「3分間」のハイパーリアルとその反響

3-4-4 ページェントとしての節分大祭

第二部 ビデオ・アートと宗教的想像力——ナムジュン・パイクの思想とその実践

第4章 ビデオ・アートの誕生——ジョン・ケージ「不確定性」の継承…………… p.103

4-1 パイクの生立ち

4-2 ドイツ留学時代のケージとの出会い

4-3 ダルムシュタットの「ケージ・ショック」

4-4 東洋思想の再肯定へ——「不確定性」の生んだビデオ・アート

4-5 〈TV 仏陀〉の誕生とその評価

第5章 ヨーゼフ・ボイスとパイク——タタールと朝鮮を繋ぐシャーマニズム…………… p.129

5-1 ボイスとの出会い

5-2 ボイス神話の形成——「蜜蝋と蜂蜜」から「フェルトと脂肪」へ

5-3 ボイスのシャーマニズム——タタール，彫刻芸術，魂の癒し

5-4 パイクのシャーマニズム——ハプニング，タタール，巫堂

第6章 ウィーナー思想の吸収と応用…………… p.159

6-1 二人の同志——ウィーナーとマクルーハンについて

6-2 ウィーナーの思想とその倫理観

6-3 パイクのウィーナー理解——ケージ的仏教世界との接合

6-4 サイバネティックスの芸術的応用

第7章 「地球村」への夢——マクルーハンから〈衛星芸術〉へ…………… p.189

7-1 パイクのマクルーハン評価

7-2 〈衛星芸術〉による双方向コミュニケーションの幕開け

7-3 思想としての衛星芸術——「生」を繋ぐネットワークへ

7-4 〈衛星芸術〉の意義——現代メディア環境からの逆照射

結論…………… p.211

参考・引用文献…………… p.221

序章

本論文は、ラジオに始まる電子メディアと宗教との接点に注目し、新しいメディア空間を前にして宗教集団や表現者の宗教観がどのように更新されてきたかを考察する。

90年代半ばのインターネットの爆発的普及は、宗教のあり方にも多様性を生んだ。当時のインターネット空間は、現実（リアル）に対する「ヴァーチャル（仮想・非現実）」空間という二項対立の枠組で議論されていたが、「ヴァーチャル墓参」や「インターネット礼拝」等の誕生は、そうした議論とはお構いなしに自然発生的に生まれたものである。そして同時に、（賛否はさておき）これらは人々がインターネットを一つの社会空間として無意識的に認識していた事をも意味していたと言える。

インターネットの登場は確かに宗教の在り方にも大きな影響を与えた。しかし、新しいメディアの到来による衝撃と革新は、果たしてインターネットの専売特許だったのだろうか。インターネット以前にも電子メディアは存在しており、それらの登場時には、宗教は単なる布教の道具として以外に認識されず、いかなる宗教的可能性もそこに見出されなかったのだろうか。

本論文はそうした疑問に端を発するものであり、具体的には各電子メディアの黎明期に新たなメディアに接しつつ新たな宗教性が見出されていく事例に着目し、そのダイナミズムを取り上げていく。

問題提起

古代の聖典や布教文書から、グーテンベルク以降印刷物を経て電子メディアに至るまで、宗教におけるメディアの役割は、まずは宗教的世界観の多様な伝達と捉えられてきた。宗教における「メディア」とは、とりあえず神や教祖の言葉を広める伝道（布教）手段の一つと捉えることができる。

しかし一方で、こうした捉え方は「メディア＝伝道（布教）」を前提としたものであり、メディアと宗教の関係を巡るその他の側面を捨象してきた事にも気付かなければならない。1995年に始まったいわゆる「インターネット元年」を境としてメディア環境は革命的变化を起こし、今ではそれを全く無視した状態で日常を生きることが困難な程にある。例えば近年の2011年3月に起きた東日本大震災におけるSNSを始めとした宗教者たちの活動は、

もはや伝道や布教の一語では語り切れない次元の宗教的様相を如実に見せ付けたのは記憶に新しい¹。福島のある教会は原発事故直後に立入を禁じられ、ある牧師とその信徒は流浪の避難生活を余儀なくされた。しかしインターネット上の当該教会サイトを通じて多くの人がその現状を知る事となり、世界中から祈りのメッセージや支援物資が送られてきたという。筆者はその話を牧師から直接聞いたが、牧師はその時、その教会サイトを「ノアの方舟」と呼んでいた。当初は単なる情報の場でしかなかった空間は、他者の「いのち」に直結する場へと変貌していたのである。このように、電子メディアの空間はリアルルーヴァーチャルの議論を超え、既に実際の生に直接干渉する生活空間の一部となっているのである。こうした現状を踏まえるとき、電子メディアと宗教との関係性について、ラジオ以降の歴史に立ち返り、あらためて考え直す必要があるのではないか。これが本論文の問題提起である。そして、従来の「伝道」とは異なる形態で表出した電子メディア上における宗教性の汲上げを試み、それぞれの特徴について考察することを目指す。

本論における「メディア」への視座設定について

メディア論者のハロルド・イニスが『メディアの文明史』(1951)において、メディアの形態と社会的機能の関係性について触れ、メディアが単純な「情報の乗り物」であることを否定したのはメディア論の文脈においては既に有名である。メディアはそれ自体が複雑な社会的・文化的力学によって形成され、使用する人々の身体性や生活様式を変化させ、そして再び文化や社会を革新する。例えばユダヤ教ではトーラーが羊皮紙の形態をとったからこそ、それは「携帯可能な神殿」となり、イスラエルの民は世界中へ離散することになっても常に神と共にいることができたのである。イニスの視角はメディアが決して無色透明の道具ではないことを明るみにし、メディア論もこうした視座が展開されることで今日まで発展してきた。宗教に注目する本論文においてもメディアに対し同様の視座を据える。つまりメディアが「何を伝えたか」よりも、メディアと関わることによって「どのような宗教性が生じたか」に主眼を置くものである。

メディアと宗教を巡る先行研究

¹ 榎本：2012 参照。

宗教学において、電子メディアと宗教を巡る研究は宗教社会学の領域を中心に展開されてきた。日本国内ではこれまで主に井門富士夫、井上順孝、石井研士等を中心に研究の蓄積が多くなされてきており、インターネット登場以降は更に伊藤雅之、川島堅二、川端亮、黒崎浩行、田村貴紀、土佐昌樹、今井信行等によるコミュニケーション論や統計学による実証的研究、SNS 空間をテーマとした研究、また近年では葛西賢太や岩谷彩子、新井一寛等による映像論的視座による宗教研究等、多種多様な様相を見せている。

しかし先述のメディア論のような、情報学的方法論による宗教研究は未だ数少ないと言ってよいだろう。考えられる理由の一つは、宗教学における従来の「内容主体」の研究視座によるものと思われる。

例えば石井はマクルーハンとピカートのラジオ研究について「ラジオの多様な内容には二人ともいっこうに興味を示さない」とし、「フラー神父やカフリン牧師の声に何の意味も見出さなかったのだろうか」「『こころの時代』は単なる騒音なのだろうか」と指摘し、メディア論者がメディアという形式のみに着目し、その内容に触れない姿勢に疑問を呈する²。実際石井の意見はもっともで、従来のメディアを通じた宗教研究は、統計調査等を除けば既に語られた内容を主体に扱ったものが多いといえる。それは宗教者たちの言葉こそが宗教学にとっての研究対象であった為であると言えよう。

しかしそれでも、メディア上の宗教的言説から見えるのは「果たしてそれだけか」「それが語られるメディアの特性と不可分の状態で語る事がどこまで可能か」という素朴な疑問も未だ残るのである。

そもそも「メディア論的視座」とはどのようなものか。メディア論自体の登場も 20 世紀半ばと歴史が浅く方法論も一様ではないが、宗教研究に即してみると代表的な例として生駒孝彰の『ブラウン管の神々』（1987）が挙げられる。生駒は 1950～80 年代におけるアメリカのテレビ伝道について、成功の背景を伝道師のキャラクタ作りやその演出、アメリカのテレビ放送体制とアメリカの福音主義との相性に起因すると分析し、政治的影響力を持つまでに至ったテレビ伝道の構造を明るみにした。

生駒が着目したのは、言葉がメディア上で語られる「前段階の背景」である。宗教者はメディアで語る前に、まずメディア自身と対峙しなければならない。その先には無数の他者がいるが、彼らに声を届けるに先立ち、乗り物について考える必要が生じているのであるが、メディア論的視座は正にここを着眼点とする。そしてこれは「内容か形式か」とい

² 石井：2003，2 頁。

う二者択一論ではなく、発せられた内容に至るまでの背景分析という連続的視野を提供する。

メディア、特に電子メディアの誕生は、その規模と即時性から宗教的領域においても非常に強力な布教媒体として受容されていたが、同時に一对多という新たな社会空間を生み出している事に対しては殆ど注目されていない。また宗教的言説をメディアと共に扱うということは、メディアを通じてまだ見ぬ他者の心へ接近するために、如何にして神の言葉をその人の心の底まで届けるか、その試行錯誤の過程に眼差しを向けることでもある。

よって「ラジオの騒音の中では真理も信仰も存在できない」と言ったピカートの意見には賛同しかねるが、少なくとも私たちはイニスやマクルーハンが発見したメディアの力学については再考する必要がある、メディア上の宗教的言説は常にそれ自身が乗るその乗り物と共に検討する必要があると筆者は考える。

方法論について

そうした前提のもと、本論文は情報学的視点を援用した宗教学的議論の展開を試みる。電子メディア上の宗教の問題を扱うにあたり、本論文は方法論として情報学、特に水越伸の「ソシオ・メディア論」から多くの知見を得ている。

情報学は宗教学の分野で未だ十分には議論の射程に入れられていないが、水越の論考はメディア空間における宗教の在り方について考える為の視座を提供すると同時に、今後宗教学の分野においても新たな視座開拓の一助となるのではないかと考えている。

水越は共著『メディアとしての電話』（1992）において、我々が電話を「無色透明な情報の乗り物」として共有認識していたことに対して問題提起し、この「当たり前の電話の姿」が定着するまでには様々な可能性が模索されていたこと、そしてそれらが徐々に削ぎ落とされ、電信・ラジオといった同時代のメディアとの相関のなかでその形態を固定化していった過程を描出する。水越はこの論を更に精製し「ソシオ・メディア論の歴史的構図——情報技術・メディア・20 世紀社会」（1996）においてこの歴史社会的なメディア論を「ソシオ・メディア論」と名付けた。

その中で筆者が着目したのが、グラハム・ベルを中心とした 19 世紀の電話発明家達が抱いていた、新しいメディアによって革新される社会像を巡る豊かな展望の様相である。水

越によれば、19 世紀後半の欧米社会の人々は、電話の出現をすばらしい科学的発明であると同時に「薄気味の悪いオカルト的な事柄³」として眺めていたという。



(図 1)

例えば 1878 年の「パンチ」誌の挿絵 (図 1) には、ベッド横に備え付けられた各国へ繋がるラッパ状の電話があり、それを自由に引き出して遠くの友人が開いたパーティの報告を受ける様子や、女主人が様々な地点で演奏されている音楽を楽しむ為に、時間毎に電話を切り替えるよう召使いに指示する様子、人がかつて聞いた心地よい音楽が、電氣的に変換され、まるでワインボトルのように詰められて倉庫に保管されている様子等が描かれている⁴。そして水越は、初期の電話が様々な社会化の方向に向けて潜在的に開かれていたことを述べ、「それらは、今日のラジオや、ケーブル・テレビ、有線電話サービス、オフトーク通信などの始原的な形態」と通ずるものがあったことを指摘する。にもかかわらずそれらが実現されなかった理由として、当時の技術水準の低さ、高額な料金、ソフトウェア (発

³ 水越 1992 : 200 頁。

⁴ 同上, 202-204 頁, 図 1 は同書内 Punch's Almanack For 1878, December 14, 1877, p.3 より。

信内容) 拡充の困難さ等を挙げられている。

興味深いのは、こうした神秘性を伴うダイナミズムは電話に限らず、他のテクノロジーやメディアにおいても少なからず生じているということである。例えば原克はベルリンの街灯を巡る技術的変遷の過程で、19世紀後半に登場したエネルギーとしての電気イメージについて言及している。

電気はそもそも知覚できないエネルギーであるゆえに、目には見えない不思議な力、生命にかかわる玄妙な流体として思いえがかれるしかなかった。その結果、伝統的なというよりはむしろ古典的ですからある、エーテルという概念といつしか読みかえられていくことになる。

そしてまた、電気は当時のオカルティズムと近接する近代医学のメスメリズムとも融合し、「第六感」「共感的神経システム」「電氣的源感覚」などと呼ばれ自然との調和を再獲得するための処方箋として利用されていた⁵。電気とエーテル的流体という類縁的イメージは多様性を極めるが、原はこうした当時の様子について「当時の科学的ディスクールにそった空想力の射程距離を思いこそすれ、けっして一笑に付してしまえるものではない。むしろ、電気エネルギーを照明に転用するという技術すら、実際には、そんなさまざまありえた反空想的な可能性のうちのひとつのオプションにすぎなかったという視点を持つことが必要だろう⁶」と述べる。そうして「メディア」に対する柔軟な理解の必要性を指摘し、メディアを巡る当時の様々な想像力について、現代の目線から軽視することに警告する。

こうした現象は電気その他ラジオ、テレビ、インターネット等にも立ち現れる。水越はこうした電子メディアのダイナミズムについて「エレクトリック・メディアは、電気をめぐる渾然一体となった夢を母体として具現化されたが、やがて相互の力学関係や、国家や資本の編制によって個別の事業領域に区分され、それぞれが、あたかも最初から確固たるメディアとして発展してきたかのような歴史観が一般化することになったのである⁷」と分析する。

本論文はこうした水越や原が示したような、電子メディア生成過程の、特に初期段階に

⁵ 原, 63-64 頁。

⁶ 同上, 67 頁 (傍点は筆者による)。

⁷ 水越 1996b : 12 頁。

見られた「自由な想像力のダイナミズム」から着想を得たものである。電子メディアの黎明期において人々は非常に豊かな、時にはオカルティックで神秘的なる想像力を以てこれらを迎え、様々な未来を夢想した。そしてこれはヨーロッパのみならず、日本においても例外ではなかったのである。

もちろん、こうした言説が日本の電子メディア黎明期にそのまま当てはまるほど状況は単純ではない。水越も指摘している通り、日本における電子メディアの発達は欧米のそれとはかなり状況が異なるからである。例えば電話を例にとると「明治国家が採用した当初から、電話というメディアは近代的な官僚組織を動かすための道具としての自明性を帯びて登場」していた。電話の自明性は、関東大震災や第二次世界大戦を経ても変化はなく、1985年のテレ・コミュニケーションの構造改革をきっかけによりやうく疑われ始めて現代に至るのである。これはラジオやテレビ、インターネットでも同様のことが言えるだろう。本論文で最初に取り上げるラジオも、導入のきっかけは関東大震災であり、既にアメリカで確立された「自由なエーテルの世界が既に締め出された、電波受信装置としてのラジオ」という雛形の上に成り立つものである。

とはいえ、ダイナミズムの程度に差はあるものの、日本にも自由な想像力が皆無だったわけではない。制度化への背景が（一部のマニアを除いて）秘匿されたまま、つまりその完成された装置自体が「新しい未知の電子メディア」として世間に登場するからである。

筆者が本稿で扱う「メディアを巡る想像力」とは、以上のような背景を前提としたものである。そしてこの視座によって、人々の自由な想像力というものが宗教という領域において、ことばによる伝道という形態の他に、いかなる形で発現されたかを描出する。新しいメディアを眼前にして萌芽した宗教的想像力は、宗教者達を未知の可能性を持った社会空間と自らの宗教世界との接続へと導く。紙から電子への「移植」を通じ、宗教的担い手たちの内部に潜むそれぞれの《聖性》は、メディアやその背後の社会的力学と闘い合いを起こしながら、教義の再解釈や、その時代で特に要請される宗教観の更新といった化学変化を引き起こすのである。

《聖性》の射程について

本稿は二部構成をとっている。第一部では電子メディアの登場とその空間への宗教的参

画について、日本の幾つかの事例を挙げてその様相を描写し、それぞれの事例における《聖性》がどのような形で拡張されたかについて、その顛末までを含めて描写する。第二部では電子メディア上の《聖性》の拡張とその可能性についての更なる思想的掘り下げを試みる。その手掛かりとしてメディアを宗教的实践の場とした芸術活動（ビデオ・アート）の事例を取り上げるが、その思想を宗教学的視点から再解釈することで、今後の電子メディアと聖性、もしくは宗教性に関する議論への布石を作り上げる目的もある。

また、本論文で言及する《聖性》については敢えて緩やかな定義付けをするに留めている。それは文中で扱う各宗教的担い手たちの聖概念の多様性を尊重した為であるが、しかしこれは無責任かつ無条件に彼らの言動を聖なるものとして扱うことを意味しない。本論文で言及する《聖性》は「電子メディアという未知なる社会空間を単なる情報往来の場としてではなく、人々が参入しそこに生きる上で、より深い意味を付与する根源的なもの」であることを想定している。そしてこうした《聖性》は、本論文では「取次」「神観」といった各教団の宗教観において表されることもあれば、時代の要請によって変化することもあり（第一部）、またメディアそれ自体の中に見出されることもある（第二部）。

一部と二部の区別は、その題材のみならず宗教とメディアとの相関関係にもある。一部では登場したメディアの中で宗教観が更新され、それが社会へと提示されていくのに対し、二部では宗教観が形骸化したメディアに介入し、その概念を組み替える事により生じる豊かな社会の在り方を提示している。これは、宗教－電子メディアの関係はどちらか一方的なものではなく、メディアから宗教、宗教からメディアへとその力が作用することを説明するものである。本論文の事例ではそれぞれが独立した題材となっており、両者の相互循環を確認するような構成を取っていないが、それは各事象における相互循環よりも各個のダイナミズムを中心に説明する為である。事象によっては宗教－メディア－宗教といった循環が確認されることもあると思われるが、ここではその可能性を示唆するに留めておきたい。

本論文の構成について

以上のことから、本論文の範囲が時間軸や事例選択においても読者にとってかなり分散的・局所的なものに映るかもしれない、ということに予め断りを入れなければならない。これは、本論文でそれぞれの電子メディアの初期段階という時間軸を重視し、その時期に

出現した宗教的メディア実践に着目したという方法的な戦略性に起因する。

第一部ではNHKの宗教放送、金光教、生長の家、大本を取り上げるが、その時代や媒体は一見無作為のように見えよう。理由は本論文で着目する各事例のメディア参入の時期が各自異なる為で、例えばNHKは国内ラジオ放送の黎明期である1925年より宗教放送を開始するが、民間放送局の解禁を待たざるを得なかった金光教や生長の家の本格参入は1950年代に入ってからである。しかしこれらの事例にはそれぞれ公共放送（NHK）、民間ラジオ放送（金光教・生長の家）、テレビ放送（大本）の黎明期に起きた出来事であるという、一定の共通点がある。

またNHKの宗教放送の歴史は国内最長のものだが、その中身は最初期と現代とでは編成も目的も大きく変化を遂げている。時代の要請に伴う番組の変化を追うことは、公共放送として何を宗教の核として伝えるべきか、つまり何を以て宗教の聖性と捉えていたかを知る一つの指針となり得るものと筆者は捉えている。

ラジオ登場期から民衆の教養や精神性の涵養という大義名分の元に生まれたNHK宗教放送は、仏教・キリスト教・神道を主軸として展開してきた。戦後CIEの介入により宗教間平等の名の下、新宗教にも放送の門戸を開くような指導もなされたが、現実としては社会情勢上成功には至らなかった。その代わりアメリカの放送文化に倣い、ラジオドラマ等を採用した宗教番組が開始され、従来の講座形式とは異なる新しいスタイルが誕生している。また60年代と80年代においても大幅な改変がなされ、特に80年代の変化は同時期に行われた意識調査の結果と連動したものとなっている。それまでの上意下達的な放送方針が、より大衆的視線、更に言えばボトムアップ的なスピリチュアリティ型の内容構成へと変化し、現在に至るのである。本論文では、そうしたNHKの宗教放送の現代に至るまでの展開について詳述してみたい。

次に、本論では敢えて伝統宗教ではなく新宗教を取り上げる事とした。金光教や生長の家、大本の事例は、いわばNHKのような「主流」から捨象された新宗教によるメディア実践の断章と位置づけられる。

同時代には他にも多くの教団、特に仏教やキリスト教も早い段階から公共・民間を問わず参入しているが、本論文では敢えてそれらを除外した。理由としては仏教やキリスト教の電子メディアに関する実践は、その放送形態が非常に多岐に渡るため、これらは独立して扱うべき膨大なものであること、先述通りNHKの中で豊富に取り扱われていること、多

くの場合は初期よりメディアには布教以外の目的には比較的無関心な傾向が見受けられること、既に一部先行研究が散見されることが挙げられる⁸。

そして何よりも新宗教のメディア参入の壁は伝統宗教の比ではなく、それに起因して先行研究も極端に少ないのが現状である。そうした状況により新宗教の実践を取り上げるに至ったが、天理教や黒住教等といった大規模教団の実践を並行して扱うこともまた、本論文が目指すテーマの主流から逸れる可能性が高い為、他の機会に紙面を割く事が妥当と判断した。

そうした中、金光教・生長の家・大本の三教団は元々メディアを積極的に活用し、メディアに独自の宗教観を抱いていたという共通点から本研究で扱うこととした。特に生長の家と大本は、「メディア」に対して明らかに「道具」以上の価値観を抱いており、「宣伝以上の多くの期待をしない」という多くの教団とは一線を引いた独自のメディア観が、放送メディア参入の際にも発揮されている。

電子メディアへの参画は、従来のメディア以上に各自の持つ思想や宗教観、社会的立場をいかにして不特定多数の集う社会空間に織り込むかという緊張関係に直面する事を意味する。第一部では放送局であれ各教団であれ、各自の抱く聖観念の再考と社会への適応化の問題と対峙するが、同時にそれは《聖性》が新たな社会空間へと拡張されていく為の試行錯誤の形跡であったことを提示していく。

第二部は、ラジオやテレビから更に一歩進み、且つパソコン通信及びインターネットの前身的事例として、1960-80年代における韓国系アメリカ人ナムジュン・パイク（白南準 1932-2006、以下パイク）によるビデオ・アートの実践及びその思想を取り上げる。

パイクは 1960 年代より欧米を中心に展開された多国籍前衛芸術集団「フルクサス（Fluxus）」の一員である。フルクサスとは 1960 年代前半にリトアニア系アメリカ人ジョージ・マチューナスが主導した前衛芸術集団及びその活動名である。「流れる、変化する、なびく、下剤をかける」といった意味がそこにはあり、ヨーロッパを中心とした伝統美術の形式に対抗する性質を持つ。フルクサスは多国籍メンバーで構成され、その組織形態も緩やか且つ流動的で、活動には「グローバリズム」「アートと生活の統一」「インターメデ

⁸ 例えば岩本政敏「語り継ぐ民間放送史 第 11 回 聖パウロ修道会の財政基盤でスタート」『月刊民放』26 (6), コーケン出版, 1996 年。聖パウロ修道会の民間放送参入を巡る論考。

「実験主義」「偶然性」「遊戯性」「単純さ」「含蓄」「例証主義」「特殊性」「時間的現前」「音楽性」といった 12 の基準がある。

一般的にパイクはこのフルクサスの一員として活動し、ビデオ・アートの創始者として評価されているが、それがラジオ・テレビ等の放送メディアとパソコン通信から始まるネットワーク・メディアとの中間領域に位置付けられるという意味においても重要である。また、パイクの活動から見えるものは、それまでのマスメディアによる放送の在り方と後のコンピュータによる情報空間との間に生じる断層を埋める中間領域として評価できる点においても重要である。パイクの主たる表現媒体はテレビやビデオであったが、これを従来のマスメディアの道具と同列に捉えたと、その解釈は矮小なものに留まってしまう点に注意しなければならない。

そして更に注目しなければならないのは、ビデオ・アートの実践に垣間見られる仏教やシャーマニズムを元にした彼独自の宗教観である。「芸術的直観」がしばしば未来社会を鋭く予見するように、パイクのメディアを通じた芸術活動は、こんにちの実際の生のあり方と直接的に結び付くような「有機的ネットワーク」の様態を、マクルーハンの「地球村」概念に引き付けて具現化した点は注目されている。しかしその思想の立脚点が、当時の対抗文化の潮流の中で成熟した彼の宗教観に基礎付けられている点に関しては先行研究においてもあまり重視されておらず、禅やシャーマニズムとの関連性についても多くが表面的に触れられている程度でしかない。

現代美術という領域ゆえのアプローチの困難さもあり、彼の実践はこれまで宗教学的視点からの検討はほぼ皆無であった。その理由として推察されるのは、彼の業績が美術、宗教、情報学を跨ぐ横断的なものであるのに対し、研究視座は主に美術分野の寡占状態にあった点や、それに伴う他分野からの方法論の未開拓にあらう。その盲点に宗教学的視点からの照射を試みるのが本論文の目的である。具体的には作品や手記を分析することで、パイクの実践は師匠ジョン・ケージと親友ヨーゼフ・ボイスとの交流を経て培われた宗教思想と、それを実践に応用する為のノーバート・ウィーナーやマクルーハンのメディア論的思想との極めて密接な二重構造であることを説明する。

第一部で各教団等が放送メディアにおける実践で見せた聖性の拡張と同様、パイクの宗教観もまた電子メディア上で展開されていく。そして彼の場合、その結果の一つが後のネットワーク・メディアの形態を「予言」する形として結実していくのである。

これらの構成から見るように、本論では無数の電子媒体のうち比較的大規模に利用されている媒体の範囲についても、一部のラジオ・テレビ・ビデオに限定せざるを得なかった。電子メディアの形態は電話やインターネット、CS 放送、podcast、SNS 等多様だが、例えば電話は制度的にはラジオに先立つものの、その内容を多くの人々がその場で共有できる性質にはない。よってその空間である種の聖性が創出されたとしても、極めて個人的な領域に収まる可能性が高く、即時に公共性を伴うものとはなりにくい。よってもし研究対象とするのであれば、現代のメールや LINE、Skype 等の個人ツールに引き付けて扱う方が適切と思われる。またインターネットに関しては、先述の通り既に 90 年代に集中していくつか研究がなされており、そうした言説を纏めて再検討をする事は可能であるし、実際に今後必要な作業である。本論文では、そうした将来の研究の為の基礎的研究として、後に新たなメディアによって実現することになる社会空間の可能性を準備した先駆的事例としてパイクの実践を取り上げることとした。

パイク研究の宗教学的意義と現状、その先行研究及び資料について

第二部で触れるパイクについては宗教学的領域で触れるには予備知識が必要と思われる為、ここで先行研究や資料の現状について予め紙面を割いて説明をする。

パイクの一次資料は現在に至るまであまり体系的な整理が行われておらず、パンフレットの寄稿文や雑誌に掲載した論文や書簡等が分散的にしか纏められていないのが、彼の思想を体系的に追う際の困難の一因となっている。その原因の一つが彼の活動範囲の広さで、それぞれの地に於いて韓国語の他に英語、日本語、ドイツ語、フランス語等で文章を残している為、その編纂をいっそう困難にしているものと推察される。その中でも比較的纏まった形で残されているのが 1974 年にアメリカで刊行された *Nam June Paik : Videa 'n' Videology 1959-1973, Syracuse, N.Y. : Everson Museum of Art, 1974*, と 2010 年に韓国で刊行された『백남준 : 말에서 크리스토포까지』(白南準 : 馬からキリストまで、以下『白南準』と表記)である。

前者は 1959 年から 1973 年までの書簡や論文、パンフレット等の資料、後者は 1947 年から 1992 年までの同様の書簡や論文、エッセイ、楽譜等が韓国語訳で収録されたものであり、*Videa 'n' Videology* 以降の資料が納められた資料としてそれぞれ貴重である。後者『白

南準』においては編纂者であるエディス・デッカーによる総論も、短いながらもパイクの幼少期から人生の転換期までの流れを理解する上で評価できる。『白南準』は貴重な資料を提供するものであるが韓国語訳であるため、原文との比較や日本におけるより濃やかなパイクの思想理解に貢献するにはもう暫く時間が掛かりそうである⁹。しかし、この 1973 年以降の記録集が出ることで、パイクの芸術活動の基礎には、ケージやボイスとは別に、主にテクノロジーに関する哲学思想面においてウィーナーやマクルーハンが予想以上に影響していたことがより明らかに読み取れるようになった事は一つの功績となるだろう。パイクが彼らから多大な影響を受けていることは一般論として知られているものの、その多くはそうした事実言及のみに留まり、深化して考察した先行研究は多くない。

パイク研究は、欧米に加え近年韓国でも蓄積が始まっており、代表的な先行研究としては、イ・ギョンヒ (이경희, 李京姬), キム・ホンヒ (김홍희, 金弘姬), イ・ヨンウ (이용우, 李龍雨), 欧米ではエディス・デッカー (Edith Decker), ウルフ・ヘルゾゲンラート (Wolf Herzogenrath) 等の業績が主に挙げられる。イ・ギョンヒはパイクと幼年時代からの同級で、主に個人史の観点から書かれたものが多く、キム・ホンヒとイ・ヨンウはパイクの作品や言行録を取り上げて各自の美術史や芸術論を交えた視点から解釈を入れるという傾向がみられる。キム・ホンヒは主に西洋美術史の観点からパイクの作品を時系列に整理して当時彼が所属していた文化に則して分析、評価するものが多く、イ・ヨンウの分析は同じ美術史ながら韓国における美術史の観点からパイクを位置づける傾向があり、国内美術史や文化との関わりを考察する際には参考となる部分も多い。どれもパイク理解の大きな一助となるが、一方でいずれも人物像や業績を中心とする傾向があり、同時代の芸術家や西洋美術史、社会的動向との関連付けは必ずしも強いものではない。一方でデッカーは主に現代美術史の観点から、ヘルゾゲンラートは西洋思想の立場から分析しているという意味ではパイクの立場をより広い視野で確認可能である。こうした研究業績を横断的に追うことで初めて、パイクの思想や業績を多層的に理解可能なものとなる。

主な論集としては『ビデオの時間 ビデオの地 (비디오 때 비디오 땅)』(韓国現代美術館編集・1992 年) がある。これは比較的密度の濃い論集で、執筆陣も研究者や美術評論家、

⁹ 本論では、パイクのテキストを参照する際には主にこの二冊を使用するが、重複するものについては原文をそのまま収録した *Videa 'n' Videology* に依拠し、74 年以降の原稿に関しては『白南準』を参照する。その他パイクのテキストが複数の資料で重複する場合も、可能な限り原文に近いものを参照している。

中学校時代の担任と非常に多岐に渡るものである。『ビデオの時間 ビデオの地』と似たような構成を持つ論集として、パイクの死後に発表された追悼集『TV ブudda 白南準 (TV 부처 白南準)』(2007)も挙げられる。これはより個人的内容の多い随筆集であるが、夫人の久保田成子氏やパイクと交流を持った日本人の一人である阿部修也氏も寄稿しており、個人としてのパイクの人物像が理解できる。また、2010年には成子氏によるエッセイ『私の愛、白南準 (나의 사랑 백남준)』が韓国で出版されており¹⁰、最も身近な視点から見たパイクの記録書と位置づける事ができる。

また、資料と評論が一体化した資料としては、パイクが執筆した記事を中心に編纂したものとして『ナム・ジュン・パイク ▼タイム・コラージュ』(1984年)、『バイバイ・キップリング』(1986年)、『あさってライトーICARUS PHOENIX』(1986年)が挙げられるが、この三冊は数少ない日本語資料としても貴重である。これらはパイクが日本の雑誌(『美術手帖』『音楽芸術』等)で発表した記事や、それを部分的に本人によって加筆修正したもの、また赤瀬川原平や粉川哲夫、坂本龍一等、彼と交流のあった人物達¹¹によるエッセイや対談等で構成されている。その中でもカルヴィン・トムキンズによる評論「ビデオの幻視者」(1975年)は、初期から70年代に至るまでのパイクの活動を詳細に記述したものとして特に評価されている¹²。

ただし、いずれの論考においても彼の宗教観とメディア論との相関関係については全く言及がなされていない。近年になり禅やシャーマニズム、ウィーナー等の各論にアプローチした研究は表れ始めているが¹³、それでもパイクの宗教観とメディア観両者の相関関係について論考したものは未だ皆無なのが現状である。本論文で目指すのは、その両者の融合の過程と構造を明らかにし、パイクが電子メディアの空間にいかにして宗教性を持ち込んだかを追う事である。

¹⁰ 2013年に日本語訳が出版されている(平凡社)。

¹¹ 『タイム・コラージュ』では赤瀬川原平、オノ・ヨーコ、粉川哲夫、東野芳明、山口勝弘、巖嘔(飯島 孝雄)、『バイバイ・キップリング』では浅田彰、磯崎新、粉川哲夫、坂本龍一、高島平吾、和多利志津子が寄稿している。

¹² 데커(Decker), 19頁。

¹³ 禅とビデオ作品に関しては김운지(キム・ウンジ)『비디오조각과 쉘가禅芸術』(2011)、Lee Changwoo "Electronification of Images: Zen, Shell, Schizophrenia"(2012)、ビデオ・アートを韓国巫堂儀礼から分析したものには박정진(パク・ジョンジン)『굿으로 보는 백남준 비디오아트 읽이』(2011)、ウィーナーのサイバネティックスとの関連を分析したものには Jun Moonryul "Paik's Robots: Cybernated Art for the Cybernated Life"(2012)等がある。

各章について

以上を踏まえ、本論文は以下の章により構成されている。

第一部

第 1 章は、日本初の公共電子メディアであるラジオがその黎明期に人々に抱かせた未知の期待感について、当時の新聞や雑誌の言説を元に描出し考察する。番組コンテンツに先立ち、まずは未知で新たなラジオの体験そのものがもたらした脱身体的感覚が神秘的な想像力と結びつき、様々な言説が生まれたことを示す。具体的には当時世間で流行した「ラヂオ気分」を鍵語とした大衆の反応と久米正雄や室伏高信のラジオ批評、姉崎正治の「いのちの連絡」を取り上げ、当時のラジオが人の感覚や精神に大変革をもたらすと見なされていた事、そしてこの脱身体的メディア体験の言説は、それまでの日本の霊性文化や 19 世紀以降のメタフィジカル宗教が日本へと浸透してきた土壌と連続したものであることを説明する。

第 2 章は、ラジオが制度的に普及することで装置から番組内容へと関心が移行した後の事象として、国内最長である NHK の宗教放送の歴史をその主軸と仮定し、番組として重視してきた「宗教性」の変遷を辿る試みをする。

NHK の宗教放送はラジオに始まり後にテレビにも展開するが、その変革期を大別して戦後・60 年代初頭・80 年代初頭に認めることができる。放送開始時において NHK の宗教番組は、多くの人々が身分や出自の隔てなく平等に知識や品性を磨き、人格形成を目指す、いわば「修養」を目的とするものであった。その後修養から教養へと変化し、昭和 10 年頃より国家総動員手段として利用されたが、戦後は CIE の介入により大々的な変革が行われた。そして 60 年代のテレビ宗教放送の開始を機に聴覚・視覚メディアによる立体的な番組編成が検討され、80 年代には宗教番組としての中心性を、職能者による上意下達的な性質のものから一般の人々の「こころ」へと転換していくことを説明する。

またこの章では、次章への布石として NHK と新宗教との乖離の問題が戦後混乱期に決定的となった事にもやや具体的に触れる。CIE が要請した宗教の平等の名目による新宗教の取り扱い、当時の新宗教が迷信やオカルトとほぼ同列に認識されていた事や民間放送の解禁等の背景により、事実上反故となった過程を明るみにしていく。

第3章は、前章で語られた主流から「締め出された」形となった、新宗教教団（金光教、生長の家、大本）の電子メディア実践を取り上げる。各新宗教の実践は、公共放送とは異なる厳しい道を辿らざるをえなかった代わりに、主体としてメディアと接する機会を得た際にそれぞれが抱く《聖性》が拡大され、独自の宗教的期待感を見せた。これはラジオ黎明期に盛り上がった「ラヂオ気分」の二次的再現と換言可能であり、自身の教団が電子メディアという社会的空間において聖性を如何にして導入可能かを問う経験でもあったといえる。

金光教は民間ラジオ局から初期の段階で放送時間を割り当てられるなど、比較的恵まれた環境であったが、その実践は教団と信者、または対内（信者）・対外（一般大衆）的宣教のあり方に生じる様々なずれが生じていた事、そして教義の中核をなす「取次」の解釈が、電子メディア参入によって議論の中心となっていた事を説明する。

生長の家の事例では、谷口雅春が1950年代初頭に起こした超宗派の宗教専門放送局「国際宗教放送」設立運動に着目し、その中で谷口がラジオというメディアの中に自身の宗教観を如何に融合させてその動機づけとしたか、その思想的背景について「文書伝道」「神想観」を手掛かりとして分析する。

大本の事例では、1950年代後半から始動した宣教強化の一環として企画された初のテレビ出演に焦点を当てる。昭和33（1958）年は大本にとって特別な意味を持つもので、一連の組織改革の締め括りとして「節分大祭」のテレビ放送が計画される。これは出口王仁三郎から継承されるメディア観と当時の社会における「三種の神器」であったテレビの融合でもあり、それまで大本事件により過去に抑圧されてきた社会への眼差しを更新する契機となった事を説明する。

第二部

第二部ではメディアと《聖性》の混在的思想が活動の原動力として働いた例として、ビデオ・アートの創始者ナムジュン・パイクの芸術活動を扱う。諧謔精神を以て常に社会や日常に問題を提起する彼の活動だが、それを常に支えたのが宗教思想とメディア論の融合によって打ち立てられた独自の思想であった。具体的には彼の思想を宗教的側面（4, 5章）、メディア論的側面（6, 7章）に分けて分析し、彼の芸術は前者が後者の方法論を獲得する事によって構築されている事を提示していく。第一部が制度化された電子メディアの中で宗教性が更新されていく過程を捉えたとするならば、第二部は逆に宗教性が電子メディア

を既存の制度や構造から解体・再構築し、新たな社会像を構想した過程を捉えたものともいえる。

第4章では論考の中心となるパイクについて、まずはその生い立ちと、生涯の師匠となったアメリカの現代音楽家ジョン・ケージから受けた思想的影響について説明する。そしてパイクの価値観形成には幼少時に朝鮮戦争で祖国を離れた経験と、その後に出会ったケージとの出会いが車軸の如く関与している事を明らしていく。

1958年に禅や易経等の東洋思想やクーマラスワミやエックハルト等の神秘主義に傾倒するケージを師に持つ事で、パイクもそうした領域に関心を寄せるが、特に「不確定性」の観念は彼に大きな影響を与えている。結果として「不確定性」は、ディアスポラの生き方を運命づけられた自身のアイデンティティに大きな意義付けを施すことに成功し、生涯を通じた芸術テーマの一つとなった。そしてケージが東洋思想を独自に解釈して自身の音楽に応用したように、パイクもまた自身の芸術活動へと応用を試みた結果が、ビデオ・アート誕生の契機となった事を説明する。

第5章では、朋友であるドイツの芸術家ヨーゼフ・ボイスと共に培ったシャーマニズムのビデオ・アートへの応用について述べる。

ボイスには、第二次大戦中にクリミア半島に墜落した際、現地のタタール人にフェルトと脂肪を用いて救われ、更にはその広大な大地からシャーマニスティックな靈感を受けたとされる逸話（タタールの逸話）がある。ケージの影響で東洋回帰をしていたパイクはその逸話に大いに共感し、祖国の巫堂文化への眼差しを回復させることで互いのシャーマニズム世界の接続を地理的・言語学的見地から試みる。シャーマニズムはパイクのメディア観に新たな属性を付加し、自身の実践に対してもシャーマンの意味付けをさせた。これは単純に現世と異世界を繋ぐという神秘的な自己充足感に浴するのではなく、社会的に“メディア”の持つ多元的側面」を具現化させる責任を自覚させるものでもあったといえる。

6章では「サイバネティックス」の提唱者、ノーバート・ウィーナーの言説を、パイクがいかにして宗教的文脈に沿って解釈・吸収していったかを考察する。サイバネティックスとはギリシャ語の「操舵者（*Κυβερνήτης*）」を語源とした通信工学と制御工学の統合的学問で、後に生理学、機械工学、システム工学等へ広範囲に応用されていくが、パイクはこれを自身の芸術哲学に組み込んでいく。

パイクのウィーナーへの思想的接触は早く、ケージと出会った時期とほぼ同期（1958-60

年)である。ウィーナーの著書は数学書ながら哲学的洞察に富んだものがあるが、パイクは特に『サイバネティックス』『人間機械論』から影響を強く受け、そこにケージや不確定性思想との共通項を見出すと同時に、彼の実存主義的生き方にも深く同調するようになる。ウィーナーの影響により、パイクの内面には「無メッセージ的情報」の表象「タイム・コラージュ」「テクノロジーの人間化」等の観念が生まれ、それぞれがテレビの走査線、ビデオ映像、ロボット製作等、自身の作品素材に対し深い哲学的思惟を与える事に成功する。またウィーナーの人道主義的知見はパイクに社会的「弱者」に対する眼差しも培わせ、自身の芸術活動を人間の為のテクノロジー（メディア）利用の問題に引き付ける大きな契機ともなっている。

7章ではパイクのマクルーハン解釈及び彼の有名な理念である「地球村」を応用して制作された集大成である〈衛星芸術〉の意義について考察する。

電子メディアの登場により時空間の制限が取り払われることで、世界規模での相互依存の時代が到来するというマクルーハンの有名な「地球村」の観念は、同時代のパイクにも大きな影響を与えている。しかし「地球村」には多大な関心を寄せたものの、マクルーハン自身の思想には必ずしも同調していない点がウィーナーへのアプローチと異なっており、これはそのまま宗教的価値観の差異を反映したものと言える。そのことを顕著に表したのが70年代初頭から80年代半ばに渡り「地球村」をコンセプトとして生み出された〈衛星芸術〉の言説及び作品群である。これらは「(マイクによって)拡大された神の声に包まれた聖なる共同体」というマクルーハンの宗教的メディア観をそのまま踏襲したものではなく、構造的にはバックミンスター・フラーの地球生態学と仏教的「因縁生起(縁起)」との混合によって生み出された極めてスピリチュアルな性質を持つものである。

パイクの社会参画を通じた芸術活動は、電子メディアに禅やシャーマニズム等の《聖性》を持ち込む事によって既存メディアの解体・再構築や社会に対する問題提起を提示し、「(高次の)生の充実とその有機的ネットワーク」社会の可能性を打ち出した。それはメディア空間を無機質な情報空間ではなく、人々の生が躍動する為の有機的な空間として意味付ける試みでもあったのである。

第一部 《聖性》拡張としての宗教放送——NHK・新宗教の事例を中心に

第1章 初期電子メディアと宗教——メディアによる宗教性の拡張

1-1 ラジオの誕生

日本で最初にラジオ放送が開始されたのは、1925（大正 14）年 3 月 22 日とされている。当初は 3 月 1 日に開始される予定であったが、その前日に行われた通信省の工事検査の結果では放送許可がおりず、やむなくその日は「試験放送」の名で始め、後の 22 日に再検査の後合格し、仮放送（仮施設からの正式な放送）に至った。

それ以前よりラジオは主にアマチュア無線愛好家たちにより個人単位で享受されており、実験配信の最中においては例えば 1924 年には第 15 回衆議院議員選挙の開票速報の放送にも使用されている。この時点では比較的緩やかな進歩の過程を辿っていたラジオであるが、1923（大正 12）年の関東大震災時を契機として社会不安状況下での正確な情報伝達手段としての役割を求められるようになり、ラジオに注がれる期待は次第に高まることになる。

当初通信省が想定していたのは、マス・コントロールの手段としてのラジオであった。山口誠によると、当時のラジオ構想は政府が放送形式から放送内容までの一切を管理できる性質のものであり、「放送用施設無線電話規則」という省令によってそれは実現するようになったという。この省令は「ラジオ放送の送り手にも受け手にも通信大臣の許可取得を義務付けるもので、それまで『実験放送』という方便によって実質的に野放し状態だったラジオ放送を積極的に管理し、政府が許可したラジオ放送だけを存続させ、その他のラジオ放送のあり方は禁止することを明確に宣言するものだった¹⁴」という。放送局は当初、東京・大阪・名古屋の三ヶ所に公益社団法人として設置されたが、これらはそれぞれ独立しており、番組内容も独自に企画・放送されていた。しかし間もなくして政府の放送事業の国家統制意識により、一元的管理が容易な公共事業として確立させるために三局は統合され、1926（昭和元）年には社団法人日本放送協会（NHK）が設立された。

マス・コントロール手段として国家により設立されたラジオ制度だが、その確立に至る

¹⁴ 山口、155-156 頁。

までには先のアマチュア無線愛好家たちからの猛烈な抵抗があった。空翔る不可視の電波を利用して、誰もが送り手や受け手となり自由にコミュニケーションをとるのが彼らの夢であり理想のラジオ形態であったのである。しかし、こうした宙を舞う自由なコミュニケーション手段は、放送の免許取得制度適用により、一部の権利取得者による一方通行的な情報伝達という形へと固定化され、彼らの理想は社会制度の背景へと押しやられていくことになった。しかし、かつてのアマチュア無線愛好家たちが電波受信を通じて体験していたこの神秘感は、形態を変えつつ大衆の前にも姿を見せていく。

1-2 「ラヂオ気分」を巡る言説

当時の新聞や地方紙を見ると、ラジオ放送開始の気運の高まりは、都市や地域の差を越え、いずれも大きな期待と興奮をもって迎えられた様子が伝えられている。その中で特徴的なのは、ラジオに関する様々な造語の誕生で、放送開始前年より「ラヂオフアン」「無電ロマンス」「無電大演奏」「ラヂオ少年団」等々の新しい造語が新聞上に現れることになったのだが、どれもラジオを巡る当時の人びとの心情や世相が巧みに表現されている。山本透らは、こうした様々な造語の中から「ラヂオ気分」という語を取り上げ、「いわばこれまでに見たことも聞いたこともない新文明の出現に、人びとがいだいた心的状態の総体的な表現である。人びとはおそらく、ラジオに対して、驚き、好奇、期待、不安、危惧、喜び……等々、さまざまに入り組んだ興味や関心をもってこれを迎えたことであろう」と、その中に潜む人びとのラジオに対する眼差しを具体的に抽出する事を試みている。山本らは「ラヂオ気分」を大別して、アマチュア無線時代から存在していた愛好家たちが求める技術的な性能へのマニアックな関心と、そこから流れてくる音声に対する嘗て経験した事のない不可思議な心情とに二分している。そして後者を「瞬時に天空を飛来してくる放送無線の声は、当時の人にとっては、まさに“天来の声”として響いた。聞こえるということ自体がまことに不可思議であり、驚きであり、また人類にとっての新たな喜びであった」と述べている。例えば大正 14 年 3 月 7 日付の東京朝日新聞には、このような科学詩が掲載されている。

アメリカのラヂオにうたを想ふ

通信省電気試験所 横尾赤霧

文明は福音だ
——のろひではない
夜が静かにふける
日本の平磯の地に
アメリカ女のうたふ歌を
聴きながら
さう思ふた
——四千マイル離れたオークランドから
うたが来る（中略）
オーディオンのうす明りに
相会ふた
あひふれた魂は
K G O
K G O
——オークランドのK G O局から電波は来る
（以下略）

（一九二五年三月 無線放送をうれしみて）

（1925年3月7日）¹⁵

特に海を越えてくる海外からの受信には、新聞は思わずも「聞えた聞えた」を連発し、またその感動を「嬉しい程明瞭に」とか「宛ら天国にある思ひ」と表現をしている。

聞こえた聞こえた米国から 初めて無電大演奏 市街大崎と平磯の試験所へ 太平洋の壮大な怒涛の響と共に 宛ら天国にある思ひ

（1924年11月23日）

また、当時の小説家・久米正雄は大正14年『女性』5月号において、ラジオ聴取の体験をこれまでにない高揚的なものとして次のように綴っている。

¹⁵ 山本他，107-108頁。以下，第一章の日付入の記事は『東京朝日新聞』のものである。

何だか宇宙を圧搾して吾物にしたような気分は、とても堪らないだろうと思う。何にもせよ霽^はれ渡った宵の空の、夕螢に光っている青深い中に、繊く微妙な撓^{たわ}みを持って、張られている空中線を仰ぎ、それを通じて目に見えぬ電波が、無限に広がり伝わって来るのを思うと、全く、神秘的な気持ちがする。その不思議さだけでも、少し物心ついた少年時に星斗欄たる空を仰いで、宇宙の神秘に驚いた時の心を、蘇らしてくれる。¹⁶

「天」「天国」「宇宙」「空」と、ラジオの電波は結びつく。何処からともなくやってくるラジオの音声に耳を傾ける事で、海外であれ宇宙であれ天であれ、不可視の未知なる世界へと人々が思いを馳せ、言葉を超えた感情に溢れたであろうことは想像に難くない。この未知なる力が、これから世界を覆うのだという期待感がそこにはあった。

そうした一方で、この力は手放しで喜べないとする見方もあった。文明評論家の室伏高信は同年の『改造』7月号でラジオの登場を「一つの世界革命¹⁷」と呼んでいる。「ラヂオが時代の価値を創造し、ラヂオの評価のもとに、ラヂオ的文化が生まれ、育ち、支配するところの社会の成立を意味する」といい、従来の多様な文化活動を差し置いて台頭する「ラジオ文明」の到来を告げる。そして天気予報や取引相場、議会討論、野球、牧師の説教、音楽、余興へ瞬時に接触できることよりも、そうした“現象そのもの”に比重を置く点が、「ラヂオ気分」同様に当時のラジオ観を反映している。また室伏はラジオを「精神の統制機構」「時代の Geist」「精神のうちの精神」と呼び、人間に限らず「何かしらの」精神的領域と結び付けてこれを捉えている点も特徴的といえよう。

そして室伏は同年「女性」10月号において、「今日は人類の歴史上において反肉体主義の全盛時代である¹⁸」と述べ、その象徴こそが「ラジオ文明」であるとする。「教会的宗教によって作り上げられた反肉体主義の価値体系は、皮肉にも科学の力によって現実の世界において実現されてきた、反肉体主義のために科学とそして教会的宗教とが共同戦線に立ってきたのである」と述べているが、教会的宗教とはここでは西洋の宗教＝キリスト教を指し、ラジオはそうしたキリスト教国（アメリカ）の産物である。このことから、室伏の批

¹⁶ 久米、60 頁。

¹⁷ 室伏：1925a、30 頁。

¹⁸ 室伏：1925b、179 頁。

判する反肉体主義＝精神至上主義とは生来人間の備えている肉体や身体感覚を軽視するものであり、「ラヂオ文明」はその結晶であるがゆえに危機感を唱えるのである。¹⁹つまり「ラヂオ気分」を、ロゴスによる観念世界を構築したキリスト教的価値観の産物と見做し、土着的日本文化と相反するものと捉えた点が室伏の特徴である。そしてラヂオという装置から「キリスト教的西洋文明」対「精神性優位の日本文化」という対立構造を生み出したのである。

もっとも、このような批判になるのは室伏にとって「文明」とは社会や人々を合理化・均一化させる概念であり、個性や質的・精神的な土壌を養う「文化」と対立するものであったという前提がある。石田あゆは室伏の「土に還る」という観念を彼の根本思想として取り上げ、これを「社会及び精神の機械化に意義を唱え、物質的ではなく精神的豊かさを追求する思想」と分析し²⁰、中見眞里もまた室伏が「量的で心がない」文明と「質的で霊の王国である」文化という二項対立で捉えた上で、「文明が生んだ科学の要求する分析や『断片』の『積み重ね』によっては真理への到達は不可能」として科学万能主義を批判していると述べている²¹。要するに室伏のラヂオ批判は西洋文明批判であったが、同時に本来肉体と精神の均衡によって成り立っている人間が、不用意に肉体のみを捨象され、断片化された不健全な存在へとその身体性を変容させられることを危惧したのもでもある。

肯定的見解も否定的見解も共に、「ラヂオ気分」は「天」「空」「宇宙」「精神」的なものと当時の人びとを接続させ、その身体感覚を半ば強制的に開拓する様を垣間見せる。それがあつた時は精神的な高揚感、ある時は自己の一部が乖離していく恐怖や不安として現れていき、ラヂオ体験者の身体性を半ば不意打ちにも近い形で革新していったのである。

1-3 姉崎正治「いのちの連絡」

しかし時が経ちラヂオ体験が日常化し、放送網の整備と番組の充実化に伴い、大衆の関心は装置からコンテンツ（番組）消費へと移行していく。本来「媒介」という意味を持つメディアであるが、媒介するものが「未知なる世界—ラヂオ—人間」から「コンテンツ（番組）—ラヂオ—人間」へと移行したことで、「ラヂオ気分」の神秘性の殆どが失われていく

¹⁹ 室伏：1925b, 180-181 頁。

²⁰ 石田, 80 頁。

²¹ 中見, 58-59 頁。

ことになる²²。

ラジオがそうした神秘性と制度化の狭間にあった 1932（昭和 7）年、姉崎正治は開始されて間もない NHK のラジオ講座にて「いのちの連絡」を発表している。姉崎はラジオの登場を契機とし、万物が「連絡」によって繋がっている事へと話を展開させる。以下はその要旨原稿の内容である。

いのちの連絡

ラジオその他現代文化の便利で、世界人類の生活が連絡を密接にするに至ったが、それだけいのちの連絡が人々を結びつけているという精神的意義を考える人は多くはなかろう。一体我々のいのちは、肉体にも精神にも、又個人でも団体でも、皆前後左右に密接な連絡で営まれる。肉体に先祖以来の血が流れて之を子孫に伝えるというまでもなく、日々話す言葉一つにも先代伝来の心が宿り、又書物を読めば、その中は世界の智慧や感情がこもり、それぞれ自分のいのちを世界規模のいのちと連絡する、此等の連絡、交通、融合なしに個人のいのちというものは営まれない。家族、社会、民族、組合、その他あらゆる種類の団体は、それを組織する個人の結合集成をいのちとすると共に、又その団体の生活、主義、伝統などで個人のいのちを養成し感化し維持している。此の相互連絡なしには、団体のいのちが亡くなると共に、個人のいのちも空虚になる。而して個人は同時に種々の団体に属してそのいのちの一面を表現する（但しその間に衝突の起ることもある）。

つまり自分のいのちが自分だけで出来ている人は一人もないが、その連絡を自覚する広狭浅深は、人によって違い、それがその人のいのちの意義に差異を来たす、連絡を自覚せず、而して自分だけのいのちの如く考えて生きる人は、貧弱な個人生活に外ならず、せつかく弘く深く強い連絡のある中に生を営みながら、その意義をも知らず、従って又この力をも発揮し得ない事になる。之に反して、自分のいのちが先祖にも子孫にも連絡し、家族、民族、人類から進んで大宇宙の中で生き、その活きた連絡感化を自分のいのちとし、この自覚に生き、又その自覚を事実^ニに体现する人は、それだけ^ニ大きく寛^クな生を営み、それだけ強く意義ある力を発揮し得る、個人は各々自覚ある小宇宙

²² しかし、それは必ずしも「ラヂオ気分」の消滅を意味するのではなく、消費の背景へと限りなく押しやられていったという方が正確であろう。この「気分」は、新たなメディアの登場の度に再び我々の前に現前するものであり、我々の身体感覚を半強制的に更新し、再び消費や文化の背景へと沈降していく。メディアと身体との関ぎ合いは、常にこのような化学反応の経験であるといえる。

であるが、その小宇宙の生命は密接に大宇宙と連絡する、現在だけでなく過去にも未来にも連絡する。この連絡が仏教でいう法界であって、三世十方に通じ、それによって人間は仏性の一端を体験する。

姉崎は他にもラジオ講座にて「死と復活——竜ノ口の法難にちなみて」という講和を行っているが、この「いのちの連絡」はラジオから仏教的世界観を読み説くという少々特殊な内容である。姉崎はラジオ体験を、世界の至る所に溢れる「広狭深淺の密接な連絡」によりつながる「いのち」の在り方へと拡大させていくが、これはいわば姉崎自身が体験した「ラヂオ気分」が仏教的文脈によって洗練されたものと捉えることができる。これまでの「ラヂオ気分」の言説が主に「天空より来たる」垂直的な方向性を持つものであったとすれば、姉崎のそれは、それが更に時空間や個人の垣根を越えた広がりを見せるものである。また「いのちの連絡」は姉崎自身の仏教観がまず前提にあり、それが「ラヂオ気分」を逆照射したものとも考えられよう。だとすると、この姉崎のラジオ（メディア）観は、メディア＝伝道（布教）手段と捉える多くの宗教的言説とは明らかに一線を画すものであると同時に、日本での電子メディア黎明期において登場した宗教的メディア観と位置付けられる。

1-4 「ラヂオ気分」の精神文化的位置付けとその終焉

「ラヂオ気分」の体験は、直感的に不可視の世界を連想しやすいものであったが、それまでの日本にこうした脱身体的経験の文脈が全く存在していない訳ではなかった。「ラヂオ気分」が浸透したその土壌として、それまでの日本の精神療法文化や19世紀以降のメタフィジカル宗教の日本への流入がその文化的背景にある。「ラヂオ気分」のようなメディアを通じた神秘体験は、序論で触れた通り日本の大衆文化に限定された話ではなく、欧米のラジオ体験、ひいては電気の発見にまで遡ることのできる性質のものであった。

電気がエネルギーとしての姿を確立し始めたのは18世紀頃であるが、その後一世紀経過しても一般的には不分明なままでありつづけた。その間電気は、元来知覚不可能な存在であるために、不可思議な力や生命にかかわる玄妙な流体、すなわち「エーテル」の観念と融合していたのである。抽象的にしか表象できない現象は、たとえばドイツでは光の女

神や妖精等の流麗な肢体を持った女性たちの姿で表現され、²³日本より一足早くラジオおよび無線が発達したアメリカでも、それらは十分神秘的であり、無線機器を持って屋外に出て、神妙な面持ちで広大な空を見上げる少年の挿絵が描かれてもいる。18世紀から19世紀末において電磁波理論を説明するために、粒子間を繋ぐ微細な物質としてその存在が仮定された「エーテル」は、その語源がアリストテレスやその系譜であるスコラ学における第五元素にまで遡る。

科学と宗教を繋ぐエーテルは、同時期に誕生したオカルティズムにおいて重要な概念である。ウールター・ハネフラーフは自身のエソテリズム研究において、19世紀以降のオカルティズムを、18世紀以前のヨーロッパ大陸を中心としたエソテリズム（ネオプラトニズム、ヘルメス主義、カバラ、占星術、錬金術など）の世俗化によって生まれたものと位置づけている²⁴。吉永進一はこのハネフラーフの分析を「科学的世界観の進展に対して、オカルティズムは非科学的、非合理主義的な立場をとったのではなく、むしろキリスト教よりも科学に接近し、調停を目指したのであり、それを世俗化されたエソテリズムとする主張には説得力がある」と評価付けをしている。メディアと宗教という視点からラジオとエーテルの親和性について着目する際にも、吉永のこの分析は大変示唆的なものである。

日本でも霊性思想は明治30年代後半から既に確認されていたが、現代でも時折目にするような東洋的「気」の概念の精神療養文化への応用は、大正時代より盛んになった。吉永によれば、自称インド人ヨガ行者として活躍し、日本にも大きな影響を与えたラマチャラカ²⁵のプラナ療法の応用が、大正時代の精神療法文化の中で東洋的「気」の概念を動物磁気、人体ラジウム、ブリル、生氣、靈気などと交換可能な概念として通用させたという²⁶。

またエーテルの概念と最も密接にある神智学が日本に流入した際は、初期のそれというよりは、20世紀アメリカメタフィジカル宗教²⁷の一部として、主に精神療法家たち、心霊

²³ たとえばマーヴィン、275頁や原、62頁参照。

²⁴ 吉永、377頁。

²⁵ インド人と称しているものの、実際はアメリカ人ニューソート教師で、本名をウィリアム・ウォーカー・アトキンソンという。その著作はキリスト教、哲学、心霊研究、メスメリズムなどをインド思想と明快に結び付けたものであったという（吉永、380頁）。

²⁶ 吉永、378頁。

²⁷ 同上、380頁。具体的にはクリスチャン・サイエンスやニューソート系諸団体、神智学とその分派、薔薇十字主義、人智学、スピリチュアリズムを指す。メタフィジカル宗教論については以下の著作を参照。
J. Stillson Judah, *The History and Philosophy of the Metaphysical Movements in America*(Westminster Press, 1967)。

研究、大本とその周辺等を通じ紹介されていったという²⁸。例えばその担い手の主要な一人であった谷口雅春は、大正 11 年に大本を脱退後スピリチュアリズムに没頭した後にニューソートとも密接な関係を持ったし、そもそも昭和 5 年に創刊された『生長の家』は、日本でメタフィジカル・ヒーリングを展開する目的で制作されたものであった。谷口は後にラジオ事業に対してもエーテルと積極的な意味づけを試みるが、それはこのような思想的背景によるものである（3 章参照）。

「ラジオ気分」は、この 19 世紀以降のオカルティズムが持つ科学への接近的性格と、日本の精神療法を通じて浸透したメタフィジカル宗教とを土壌として生まれたものと言える。それゆえラジオは、聴覚体験という身体性を通じてエーテルの存在を感じることができる、いわば「エーテル疑似体験装置」でもあったと推定されるのである。

このように「未知なる世界」と「番組」とがラジオ空間において暫くの間共生していたが、やがて後者が制度化と共に確立されるに従い、それまでの宗教的神秘性の言説は薄らぎ、文化の背後へと追いやられていく。そして今度はいよいよ具体的な形態＝番組という形で電子メディア上に宗教が登場する。それが放送番組としての宗教である。

²⁸ 同上。

第2章 NHK 宗教番組の歴史

2-1 宗教的言説の移行——「ラヂオ気分」から「番組の中」へ

ラジオへの関心対象がメディア体験そのものからコンテンツへ移行する過程はグラデーション的な段階的变化を伴うもので、メディアを介した「神秘体験」もその過程で完全に消滅した訳ではない。例えば『NHK ラジオ年鑑 昭和6年版』に掲載された「放送芸術論」は「聴覚のみによる新芸術の価値」として、従来の映画等の視覚芸術やコンサート等とも異なる、ラジオを通じた新しい芸術体験の可能性について言及している。これはかつてのラジオ的「神秘的体験」が、芸術的応用として転化したものといえる。

聴覚を通じて感受される美意識は、視覚を通じてのそれと異って、直接の経験として直接に靈的快感を誘致し、靈魂の深化、人間性の拡大等の強大なる精神作用を直に起すものである²⁹

其所で音楽美を中心として、其所に幾多の無線様式の音響を加へて、未だ曾て宇宙に無かつた聴覚上の新芸術を組織する方法手段を吾々は考へなくてはならない³⁰

此等の芸術を鑑賞する場合に、群集心理に左右されず、個人的に静かに鑑賞するが故に、宇宙人生に対する觀照も思ふがままに行へるのである³¹

(強調は全て筆者による)

ラジオがもたらす聴覚芸術とは何かについて、ここには具体的言及はない。しかしそこに求められているものは、賑やかさよりも荘厳さであることが分かる。「個人で」「静かに」聴くことが前提とされており、それは「靈的快感、靈魂の深化、人間性の拡大」を誘致する「宇宙人生」に対する「觀照」の行為であるとする。いよいよ番組が開始されるに際し、ラジオ芸術は人々をこれまでにない次元へと昇華させ、人々の精神を高揚させることので

²⁹ 『NHK ラジオ年鑑 昭和6年版』，259頁。

³⁰ 同上，259頁。

³¹ 同上，260頁。

きる期待感がそこにはあったといえる。

2-2 放送開始～戦前期——「教養」・「修養」としての宗教放送

NHK が最初に宗教放送を開始したのは、ラジオ開局間もない 1925（大正 14）年で、まだ「東京放送局」と呼ばれていた。「公益的性格」の名のもと、電波行政を主管していた逓信省による番組の事前検閲を経て制作されることとなったラジオ放送は、その番組構成から手探りで始められた。最初の宗教番組である「宗教講座」の開始は 5 月 24 日で、浄土宗の僧侶大谷尊由による仏典講座であった。ラジオ放送の開始が 3 月であった事を考えると、宗教番組は放送史の中でも早い時期に生まれたことになる。

この「宗教講座」は同年 7 月に「修養講座」に改称され、宗教のみならず倫理、道德等幅広いテーマを扱う番組となり、1931（昭和 6）年まで続く。

内容の一例を挙げると、例えば 1925 年 10 月 18 日、午前 9 時 40 分の放送回は山本忠興による「児童の宗教教育」であった。山本の放送内容は現段階では確認できないが、同日午後 7 時 35 分の文芸講座では姉崎正治の「死と復活（日蓮上人法難に因みて）」が放送されている。内容が十分に宗教的性質を持つものであるにも関わらず、敢えてこれを文芸講座で放送し、別途山本の講座が宗教講座として充てられている。この背景の一つとして推察されるのは、当時の NHK が「修養講座」に対して込めていた理念との関連性である。多くの教育番組が窮屈な道德論で人々を拘束するのを避けていた中、「修養講座」には、敢えて他の教育番組とは一線を引いた性格付けを目指していたことが当時の年鑑内にて確認できる。

それは一種の「行」的姿勢である。例えばラジオ法話や説教は、それまで寺院や教会の中にのみ存在していた宗教的空間を、従来の読書空間よりも鮮明に自宅の居間へ持ち込むことを意味していた。だからこそ送り手である局側は、この新たなメディア空間に、国民の文化的精神的向上への大きな期待を寄せたのである。

此の修養講座の時間のみは何等顧慮する處なく全然右の如き生緩さを排してどこまでも精神修養のために役立たんと望んで居るのである。故に講師を選ぶに当たっても専ら学識共に高き人格者、殊に宗教界の長老、学界の権威、或は深き経験と徳望とを

兼備する事業回の名士中に之れを求めてその信ずる道を聴き、思想の善導に資せんとするのである。学者は主として国民道徳を説き、実業家は社会道徳を説き、宗教家は概ね宗教的信念を説くやうであるが、放送局に於いては特に宗教家の場合一宗一派に偏することなく、努めて広く各宗各派に亘り仏教、神道、キリスト教の別なく交互に其の説かんとする處を聴いて居るのである。³²

姉崎の原稿「死と復活（日蓮上人法難に因みて）」は、その内容が聴取者の教養を深く涵養するもので、その語り口は比較的簡潔で容易な理解を聴取者に提供するものではあった。しかしそれは「修養」というよりは一定の知識を有する者を対象とした「教養」的色彩の強いものであったが為に、「修養」目的の番組には組み込まれなかったと推察される。

宗教講座があくまで「修養」を強調したのは、NHKが当時抱いていたラジオの社会的地位とその放送に対する使命感とも関係がある。「まさに時代的驚異」として迎えられたラジオは、国民全体の文化生活向上に資する最新事業であった。ラジオは「凡そ国民文化生活の向上に資せんが為の社会施設は国民の等しく切望するところのものであるけれ共、結局かかる公共施設は財政事情、地理的条件其他各種の事情に極限されて僅に一部人士の利用に供せらるるに過ぎず大衆は猶欲求の不満を持たざるを得ない³³」という社会的現状を打破する手段であった。そして「然るに一度我国に放送事業の開始せらるるやラジオの電波は瞬間にして全社会を蔽ひ、都市農村山間海上の別なく、貧富貴賤老若男女の隔てなく場所と階級とを選ばず、無差別平等に均霑する機会をもたらし³⁴」という大きな期待を寄せられるのである。

2年後の1927年（昭和2年）にNHKは番組編成を行い、「教養、慰安、報道」の三部門を設定し、「修養講座」は「教養番組」に分類された。ここでの教養放送とは「講義の解釈における社会教育の実践ということを第一義とし、一般大衆と一般家庭とをその目標に置く放送」³⁵を指し、一般大衆とは「義務教育を終えただけで上級の学校へ進むことのできなかった小学校卒業者の約8割にも達する大多数の男女一般社会人」を指している³⁶。しか

³² ここで講師として、宗教家からは「道重、菅原、本多各大僧正、山本、宮地博士等の神道学者、今泉定介氏等の神道家、神学博士井深梶之助牧師」等が挙げられている。

³³ 「放送事業の国民生活に及ぼす諸影響」日本放送協会『NHKラジオ年鑑 昭和6年度版』、133頁。

³⁴ 同上、133頁。

³⁵ 「教養放送の対象と放送内容の基準」日本放送協会『ラジオ年鑑 昭和7年版』、340頁。

³⁶ 石井：2002b、2頁。

し実際は、石井も指摘しているように、当時のラジオは非常に高価で一般国民に浸透していなかったこともあり、現状としては中等学校卒業程度の知識階級を対象とせざるをえなかったという側面もある。

理想と現状の差はあったが、ひとまず日本のラジオ宗教番組は、知識階級の「教養」というよりは一般大衆を対象とした「修養」を第一の目的とし、高等教育を受けることができなかった低学歴層の情操教育手段として始まった。「修養講座」は昭和 7 年の定時放送化に伴い、タイトルも「宗教講座」へ戻される。その後、太平洋戦争開始で昭和 16 年 3 月に宗教放送が一時中断されるまでに「聖典講義」「宗教講話」「朝の修養」「修養講和」と改題が頻繁に繰り返された。内容としては浅草寺の除夜の鐘や講和等が放送された記録があるが、他にも自宅でラジオ聴取の申し込みを行った熱狂的な当時の「ラヂオファン」の一人が語った以下の記事は、僅かに「修養講話」と思われる番組にも触れており、お茶の間で法話を聴くメディア空間が形成されている様子が窺える。

「放送を始めて（筆者註：原文ママ）聞いたときの母の喜び様ったらありませんでした。いまでも日本音楽は欠かさず聞いて批評をして居ますが近頃は出演者の顔触れが馬鹿に悪くなったとて、機嫌が悪いやうです。信仰が深くて五十年間浅草本願寺のお説教をかゝした事がない位ですから、宗教に関する講演放送を一番喜びます」

万延生れのお婆ァさん———本願寺の説教———ラヂオ、面白い取り合せではないですか。

（東京朝日新聞，1931 年 7 月 31 日）³⁷

ラジオ宗教番組は、同時にそれまで宗教施設内で行われてきた説法が家庭へと持ち込まれる事も意味している。いわば宗教空間の分散化である。時代の最先端であるラジオで法話を聴くというこの組み合わせは、新しい形態の宗教的メディア空間の生成を端的に表現しているともいえよう。

また、1933（昭和 8）年に第二放送が開始されると、7 月にはキリスト教の礼拝と説教を主な内容とする「日曜礼拝」が始まる。そして 12 月には仏教方面にも内容が拡充・「日曜勤行」へと改題され、当時の放送時間の割には多彩な宗教放送枠が存在していた事が分か

³⁷ 山本，91-92 頁。

る。特に「聖典講義」は、「放送内容が単に老人のみを対象とする慰安や満足の境地をねらいとせず、広く青年層への呼びかけに苦心を払い、宗教や経典に対する解説が当時の若い世代の感覚にも適合するように考慮」したという。その具体的方法として例えば「講和のカリスマ」と称された高嶋米峰や友松圓諦の講師としての招致がある。彼らの親しみやすい語りや日常に即した話題選定は、老若男女問わず大きな反響を呼んだ³⁸。かつて『新仏教』運動を展開していた高嶋は、例えばラジオと仏教の関係について以下のように述べている。

ラジオの発明は、有らゆる文化に、最大級の、貢献をして呉れて居るのでありますが、殊に、日本の仏教は、このおかげを、最も多く蒙って居るものの、一つであると信じます。最近、仏教復興だの、仏教ルネッサンスだのといふ言葉さへ流行する程、一般の人々が、仏教に関心を持つようになったのは、その原因事情は、打ちにも外にも、いろいろあるのではありますが、ラジオの媒介が、與つて大に力のあつたことは、申すまでもありません。³⁹

こうした「聖典講話」の好評を受け、NHK も一定の手応えを得ている。国民全体への無差別平等の精神修養は NHK が宗教放送開始当時に目指していた目標であったが、実際にその手ごたえを得ていた様子が伺える。

寺院等に詣でたり講演会に臨んだりする余裕のない、一番文化生活に縁どおい庶民層の人々をも引きくるめての宗教講座は実にラジオの力を籍りてのみ可能である。又家庭に縛られて外出の不自由な主婦たち、老衰した老人達、勤め人等に対しても多大の恩恵的存在としてラジオはその持てる機能を発揮するであらう。かかる人々を救いと悟りに導く重大な役目を負ふ意味を考ふればこれラジオのみの独壇場たるの感がある。その意味に於てこのラジオで始められた宗教講演の価値は実に深大であり講師の責任や重大である。

しかし昭和 12（1937）年の日華事変後の国民精神総動員に伴い、放送内容は次第に個人

³⁸ 『日本放送史 上』352-353 頁、または〔石井：2002b〕，11 頁。

³⁹ 高嶋，8-9 頁。坂本慎一によると、放送の思想内容は確認できる限りにおいては「新仏教」の思想と変化がないとし、「『新仏教』廃刊後約 20 年たっても高嶋らの啓蒙活動がなお活発であったことをうかがわせる」と述べている〔坂本，63 頁〕。

の精神的修養から集団的行動規範の準則を示す内容へと変容していくことになった⁴⁰。

実際に放送内容に関して『ラジオ年鑑』を繙きその前後の流れを見てみると、変化はそれ以前より既に始まっていたように見える。1935（昭和 10）年に「聖典講義」が終了し「朝の修養」が開始してからの変化は特に顕著で、一気に国体論的色彩を帯びるようになる。昭和 8 年頃までは「仏教と女性」等、宗教の生活化・家庭化を目指した実践的テーマが設けられたりもしたが⁴¹、1934（昭和 9）年は先の「聖典講義」が好評を得る一方で、「宗教講話」では「共存共栄」「東亜の将来と日本佛教」「教育宗教接近の新傾向と國體神道の本義」等の国体論色を帯びた単語が目立つようになる⁴²。また『ラジオ年鑑 昭和 12 年版』では「明治天皇御製謹話」が年頭に放送され、翌年には『明治天皇御製謹話』に代わり『御歴代天皇御製謹話』を十日間に互り加藤大将、金子元臣氏等十名士により放送した」と記されている。伝統宗教の講話に混じり「立正安國論講話」等、「健全なる國民思想涵養上適切なる題目」を選定したとされ⁴³、宗教放送が戦時下における国民精神を鼓舞させる為の手段として利用されていた事がわかる。

2-3 戦後の宗教番組

2-3-1 「宗教の時間」の登場と CIE

宗教放送が再開されたのは、1946（昭和 21）年 1 月 20 日、ここで初めて長寿宗教番組「宗教の時間」のタイトルが登場する。終戦後初出版の『ラジオ年鑑 昭和 22 年版』で、「宗教の時間」は以下のように紹介されている。

日曜日の神道，佛教，キリスト教の時間は，昭和廿一年一月廿日に創設されたもので，国民の宗教的関心を高め各自の信仰を深めることを使命としている。従って，宗教に就いての理論的な説明も，それが信仰生活の糧として有益なものである限り，実践を離れた宗教的知識の紹介に墮せぬように注意を払っている。講演者には体をもって宗教を行じている人々を招じ，宗教が深く生の根底をなすものであり，真理のみが

⁴⁰ 同上，353 頁。具体的な各番組の発展については，〔石井：2002b〕も参照。

⁴¹ 『ラジオ年鑑 昭和 9 年版』，159 頁。

⁴² 『ラジオ年鑑 昭和 10 年版』，122-123 頁。

⁴³ 『ラジオ年鑑 昭和 12 年版』，93 頁。

各自に精神の自由を与えるという自覚を、回を重ねることにより、一般に喚び起こすように企画している。⁴⁴

さらに 23 年版では「宗教本来の立場からいえば、宗教は文化創造の根源に働きかきかけるものでなければならない。神道・仏教・キリスト教は、それぞれ、自らの宗教的生活原理をもって時代風潮を清め正さなければならない⁴⁵」と記され、24 年版ではより具体的に戦時中国国家権力の庇護を受けていた宗教放送の在り方への批判を明言し、そこからの脱却を番組方針としている。

（神道・仏教・キリスト教が単純に均等化した放送時間を得ることが問題でもあることを受けて：引用者註）しかし、ある特殊の宗教だけが国家権力の庇護をうけて放送にも特権をもっていた過去の宗教放送が宗教の冒涇であったとすれば、機会均等の原則の上に立つ今日の放送においてこのような番組の編集もまたやむをえない。

さて今日の宗教放送において最も重要なことは、長年国家権力の枠内でちっ息（原文ママ）状態におかれていた我国の宗教が初めて自由で真実な宗教本然の姿へと解放されたのであるから、その真実な宗教の姿を具体的に提示することである。⁴⁶

戦時中の国民精神総動員の気色は取り払われ、戦後は再び各宗教（神道・仏教・キリスト教）の基本的教義の解説や講和を中心とした内容に原点回帰したように思われるが、ここで従来と異なるのは「実践を離れた宗教的知識の紹介に墮せぬように注意を払っている」「講演者には体をもって宗教を行じている人々を招じ」等、生活社会における実践知としての宗教の在り方をより前面に押し出そうとした点である。戦前は聖なる空間の家庭への分散という認識もあり、聴取の姿勢も宗教的権威者による説法・説教的を静かに拝聴する「行」的な性質が求められていたが、それがより日常的な空間へと移行したのである。この変化が戦後混乱期における個々人の精神的基盤確立の急速な要請に応えるためのものである事は明らかであったが、そこには民間情報教育局（CIE）の介入の影響もあった。実際当時のラジオ教養番組は連合軍総司令部（GHQ）の下部機関である CIE が直接的に指導監督や検閲を行っており、戦時色の一掃と民主化を目標とした教養の養成や知識の向上が図

⁴⁴ 『ラジオ年鑑 昭和 22 年版』，46 頁。

⁴⁵ 『ラジオ年鑑 昭和 23 年版』，67 頁。

⁴⁶ 『ラジオ年鑑 昭和 24 年版』，37 頁。

られたのである。

具体的には、GHQ の特別参謀部局として設置された CIE, CCS (民間通信局), CIS (民間重宝局) が占領期の対日放送制作に深く関わっており、それぞれ CIE は番組管理⁴⁷, CCS は放送法制の整備, CIS は番組検閲をそれぞれ担当した。戦後日本のマスメディア政策において、ラジオ放送は CIE の情報普及課ラジオ班が担当することになったが⁴⁸, CIE は宗教行政も同所の管轄でもあったため、NHK の宗教番組は宗教行政上においても放送制作上においても二重の意味でこれと関わっていたことになる。

2-3-2 新宗教放送を巡る CIE の監督指導と NHK の対応

戦後の宗教番組政策の方針として注目したいのは、『日本放送史』の「戦前には放送からしめ出されていた天理教・大本教・金光教の新興宗教にも、CIE の示唆により放送の機会が与えられるようになった⁴⁹」という記述である。「示唆」の具体的内容については説明がなされていないが、CIE が信教の自由の下、より多くの宗教に対し電波利用の門戸を広げようと NHK にも働きかけたことが推察される。

『GHQ 日本占領史』は、当時の新宗教の登場を「既成宗教の利害に直面」するものであったとし、「すべての宗教—奇妙で狂信的な新しい信仰であっても一—に対する完全な自由という概念は容易には理解されなかった」と報告している⁵⁰。

同書によると、伝統宗教の代表者達は、大きな社会混乱の元となりかねない迷信や新しく生まれた宗教に対して取り締まりを政府に請願し、政府はそれを受け 1946 年に調査を開始したという。そして 1949 (昭和 24) 年に団体等規制令に基づき、新宗教団体の解散を試みようとしたが、GHQ はそうした一連の行動に対し、宗教の自由を理由に反対の立場を取った。これは同書の「宗教間の平等」に関する報告においても同様の内容が繰り返されている⁵¹。

笹川紀勝は GHQ が仏教、神道、キリスト教の他に新宗教まで含めた宗教観の平等を目指

⁴⁷ CIE は日本人再教育番組として他にも報道、教育、教養、娯楽、インタビュー、ドキュメンタリー、音楽等様々なジャンルに着手していた。

⁴⁸ 向後、解説 5 頁。

⁴⁹ 『日本放送史 上巻』, 732 頁。

⁵⁰ 向後、35-36 頁。

⁵¹ 同上、13 頁。

したのは、GHQ が第三者として日本の諸宗教に接した為と分析している⁵²。つまり日本が抱く新宗教への複雑な諸事情については考慮外であり、全ての宗教が同じ基礎に立ち、公平な機会を与えられるという立場に徹したということである。

しかし NHK は過去既に 1930（昭和 5）年 1 月に天理教二代目真柱、中山正善を講師として講演を行ってもいる。石井研士の報告によれば、この時に放送されたのは中山正善管長の「勇んで働け」という講演であり⁵³、これはその年の初めに NHK 大阪放送局放送部社会教育課主事から面識のあった本部員を通じて依頼されたもので、教団機関誌に掲載された記事である事を前提に引用すると「天理教といえば、大きい新興宗教ですし、なんとか管長さんにも出てもらえんか」という放送局側の意向からであったという⁵⁴。そして金光教もまた、民放が始まる以前に NHK の要請で数度にわたり講師が番組に出演している⁵⁵。当時の宗教行政上、天理教・金光教等の教派神道は宗教団体法により正式に宗教団体と定義づけられていたが、天理教に出演依頼をした当時の社会教育主事が天理教を「新興宗教」として認識していたことは、宗教行政上の区分と世間の認識のずれや、既に教派神道が新宗教の一分野として取り込まれていた一面を伺わせるものである。「新（興）宗教」という語の持つ印象の時代的变化や NHK 自身が教派神道の宗教行政上の分類に対し、いかなる認識を抱いていたかという点も併せて検討する余地はある。しかし先の『日本放送史』内の教派神道を新興宗教と見なしていた記述と併せても、この「新（興）宗教」の定義と実際の認識との曖昧さが、逆に CIE の「宗教観の平等」の名の下による新宗教取扱の要請を一応満たすことに資したとも推察される。

CIE による指導は実質的には 1949（昭和 24）年 10 月に廃止されるが、それまでに CIE は数年の準備期間を設け NHK に対する研修を強化・拡大し、番組企画制作の責任の比重を徐々に NHK 側へ移行させていった⁵⁶。それに平行して NHK も 1946（昭和 21）年に宗教放送専門委員会を設置し、「日本放送協会放送準則」（1949・昭和 24 年）、「放送法」（1950・昭和 25 年）、その後も独自の放送基準を制定していく。実際に CIE の NHK への新宗教の扱いに対する具体的指導の内容は実際に放送された番組を通じて推察する他ないが、大筋の把握としては 1948（昭和 23）年の天理教管長中山正善の出演、同年に拡充化が図られた

⁵² 同上、1 頁。笹川による解説文より。

⁵³ 石井：2003b, 46 頁。

⁵⁴ 同上。

⁵⁵ 『金光教報』昭和 26 年 12 月 1 日号、6 頁。

⁵⁶ 向後、3 頁。

ローカル放送枠内の「神道の時間」で金光教の秋季大祭の実況、1949（昭和 24）年 8 月 7 日に行なわれた金光教の祭典の全中放送等が挙げられる⁵⁷。また 1954（昭和 29）年 3 月 27 日には天理教と金光教が「教祖について」⁵⁸、1961（昭和 36）年 3 月 26 日には大本・金光教・天理教三教の代表者が「日本人の民族信仰について」というタイトルで出演した記録もある⁵⁹。

しかし NHK でのこれらの新宗教の扱いについては、その後現在に至るまでの展開を見る限り定着はしなかったと言える。CIE が戦後に解放を目指した「新宗教」には、戦後生まれた教団群もある程度は網羅されていた事を窺わせるが⁶⁰、実際に公共の電波に乗せるかどうかはまた別問題であった。昭和 29 年 9 月 6 日に、霊友会、PL 教団、生長の家等が「世直し」をテーマとして 30 分の番組に出演したが、これは「宗教の時間」の番組枠内ではなく、一回限りの特集番組であった⁶¹。後述の CIE が直接制作を指導したと思われる新しい宗教番組においても、解放を求めた筈の新宗教が触れられる事は殆ど無かったのである。この背景には昭和 25 年の電波法改正による民間放送の開始（民放では、NHK よりも放送内容の規制が緩やかであった為、新宗教側も活動域を民放へ見出すようになった）や戦後政府による迷信実態調査や新宗教ブームに起因する社会的混乱等が挙げられる。

2-3-3 説法から等身大の物語へ——「光を掲げた人々」「人生読本」

CIE 指導の末期、NHK は従来と趣向の異なる宗教番組を制作している。1949 年（昭和 24 年）9 月 11 日から第一放送で開始された「光を掲げた人々」がそれである。この 30 分番組は、より親しみやすい内容で一層広い聴取者を取り込む為に「宗教放送の姉妹版として発足⁶²」し、一時的には「宗教の時間」と取って代わられた時期もあった。「内容は無名な人でも、有名な人でも、人の心に明るい光をあたえ、明日への勇気をあたえるような一

⁵⁷ 金光教は 1953 年にも「神前奉仕 60 年」と題して放送されている。

⁵⁸ 朝日新聞、3 月 27 日付ラジオ欄。

⁵⁹ 『愛善苑』、1961 年 6 月号、24 頁。「大本日誌」の記事より。

⁶⁰ 笹川、34-35 頁。具体的な宗教名は記されていないが、「（新興宗教の）ほとんどは本当は新しくなかった」と戦前からの新宗教について言及している部分もあれば、新しく生まれた宗教は「自らの選択に基づいて思考し信仰をもつ自由の成果、教義上の特徴はあまり変わることがないのに宗派の急増となった」と戦後の新宗教の増加の状況に言及している部分もある。また「ある団体は東久邇宮稔彦王子に率いられていた。しかしその団体は法務総裁の助言により、1950 年に解散した」と「ひがしくに教」について触れていたりと、比較的詳細な状況まで把握はしていたようである。

⁶¹ 朝日新聞、1954 年 9 月 6 日付ラジオ欄。「あなたの世直し法は」という放送が 11 時から 45 分に設けられた。

⁶² 『ラジオ年鑑 昭和 27 年版』164 頁。

生を送った人の記録を広く取り上げるように企画」され、形式も親しみを込めやすいように当時流行していたラジオドラマやラジオ小説、朗読等を採用した。昭和 25 年時点で取り上げた人物は日本人 30 名、外国人 22 名でその内訳は宗教家 29 名、無名人 13 名、社会事業家 9 名、教育者 4 名、科学者 4 名、政治家 2 名、文学者 1 名であった⁶³。

表 1 「光を掲げた人々」放送内容一部

(『ラジオ年鑑 昭和 26 年』より 後方カッコ内は筆者の補足)

アメリカ赤十字の母 「クララ・バートン」	
一切教の出版に一生をささげた 「鉄眼」	(鉄眼道光)
岡山孤児院の父 「石井重次」	
木と信仰で国を救った 「ダルガス」	(エンリコ・ダルガス)
人道の戦士 「スコット」	(ロバート・スコット)
神の愛に生きた 「細川ガラシャ」	
日本慈善事業の母 「瓜生岩子」	
肥後矢部郷の義人 「布田保之助」	
昆虫の世界に神を見た 「ファーブル」	
印度に福音を伝えた 「ケーリー」	(ウィリアム・ケーリー)

「宗教家が 29 名を占めるのは、番組の成立ちの上から当然である。無名の人が次に位するのは、この番組が、単に及び難いような偉大な性格を紹介するのに止まらず、努力と誠意があれば、我々にも近づき得る尊い生き方のあることを示そうとする⁶⁴」とあるように、この他にも良寛やブルーノ・タウト、伊能忠敬や間宮林蔵から義農作兵衛や並河成資、大和清九郎等といった農民まで多様な人物が取り上げられている⁶⁵。名士とは対照的な、一介の農民や貧しい者をも取り上げる事で、聴取者がその物語をより身近で実在感あるものとして受容し、また宗教的体験が偉人にのみ与えられる特権的なものではなく、身分を問わずに与えられるものである事を伝えようとする様子が見て取れる。放送形式もラジオドラ

⁶³ 同上。

⁶⁴ 同上。

⁶⁵ 作兵衛は飢饉時に「農は国の基、種子は農の本。一粒の種子が来年には百粒も千粒にもなる」として己の飢えを凌ぐ為に麦を食す事を拒み死んだ松山藩の農民、並河成資はコシヒカリやササニシキの原種・農林一号の開発者、大和清九郎は貧しく無学文盲ながらも藩主にその孝徳心を認められた高取藩の農民である。

マ等の当時流行した大衆文化を採択した辺りからも、より一般の聴取者の視線を意識したものとなっている。

この番組を制作するにあたり、資料は「NHK の全放送局を動員して集めた⁶⁶⁾」とされ、当時の NHK のこの番組に対する意気込みと試行錯誤が伺える。従来の NHK の宗教番組と比べると少々異彩を放っている様にも見えるが、その背景には、この「光を掲げた人びと」が CIE による指導下で制作された事が関連しているためと思われる。『日本放送史』によると、1947 (昭和 22) 年から 48 年にかけて機構改革を果たした NHK は、CIE の助言や指導によってアメリカ式の番組編成や演出方法を導入したとある。「単独の講演形式をはずして、一つの課題を中心に、これをドラマ・演芸・音楽・対談・講演・録音などの異種の要素で総合的に構成するドラマの手法が、しばしば採用されるようになり、“きかれる講演放送” への脱皮が試みられている⁶⁷⁾」とされ、「光を掲げた人々」のラジオドラマやラジオ小説、朗読等の複合的な演出方法もこの特徴と合致している。また『GHQ 日本占領史』の資料内でも、公共サービス番組の拡充化の際に教育番組枠として読書案内や英語会話教室、音楽番組と共に宗教番組も取り上げられており、「こうした番組では、演劇読本、対話体作品、民話、物語詩などが重要な役割を果たした」と、教育放送に物語性を重視した手法が導入されたことが認められる⁶⁸⁾。日本人の宗教的情操の涵養は CIE の重要な役割の一つであったことから、平易な形で大衆に浸透させるための新しい演出方法として、CIE がこうした技法を NHK へ伝授したと考えられる。また、CIE の NHK 指導が 1949 (昭和 24) 年 10 月に廃止されたのは先述の通りで⁶⁹⁾、その一ヶ月前に放送開始された事を勘案すれば、この「光を掲げた人々」は CIE が関わった NHK 最後の宗教番組であり、その制作方針の特色が色濃く見えるものであったと言えるだろう。

また昭和 25 年になると、国内の複雑化した宗教事情を鑑み、放送内容にも多角的な方向性が求められてくる。いわば「宗教放送の内容的多様化」がここで言及されてくる。

放送内容は、原則として聴取対象を特定の宗教徒に限定することなく、信徒をも含めて国民一般を対象とし、宗教と生活倫理の結び目に多く問題をかけて、誰にも容易に理

⁶⁶⁾ 同上。

⁶⁷⁾ 『日本放送史 上』, 656 頁。

⁶⁸⁾ 『GHQ 日本占領史 第 18 巻 ラジオ放送』, 22 頁。

⁶⁹⁾ 向後, 10 頁 (解説)。全体的な CIE の番組管理は 1952 (昭和 27) 年 4 月の占領終結まで続いている。この時期まで CIE の指導は「“伝道師” を彷彿とさせる熱意を持って継続」されたという。

解していただくよう企画されている。ただし、宗教のような特殊の精神現象においては、殊に信仰形成の立場からは、放送が持つ機能には自ら制約がある。従って具体的番組編成の方式は、聖典解説、その他宗教常識の紹介を縦に、宗教音楽、礼拝実況等、宗教的情操涵養に資するものを横として編成、国民の宗教的欲求の一旦に応えることを心掛けている。⁷⁰

この「宗教的情操涵養に資する」横軸の一つとして「光を掲げた人びと」は位置づけられたと言える。「光を掲げた人びと」は 1955（昭和 30）年 3 月 27 日まで継続したが、一方で「宗教の時間」は、1952（昭和 27）年 1 月から、それまで仏教・キリスト教・神道と均等に充てていた時間分配を改め、自由にテーマを選んで番組を制作する形式に再編成される。そして暫く不定期気味だったのを 1953（昭和 28）年 9 月 6 日より、第二放送にて再び定時化する。

また 1953 年には、より幅広い話題や人生訓を扱った長寿番組「人生読本⁷¹」も開始されている。『NHK 年鑑 7 1955 年』によると、新番組「人生読本」は以下のように紹介されている。

変転する世に不動のものを求めれば、それは真理であり、それを告げ知らせる古今東西の古典、聖典こそは、われわれの手にすることのできる不動の指針である。

人の世に絶望した時、憂鬱の切りに襲われた時、悲しみに堪え得ない時、人は肉体の病にて人生の処方箋を求めるかも知れない。

その時、小粒ながら、香気ある「人生読本」の扉は、無限の価値をもって、開く人の手を待っている。

1955-65 年に入ると民間ラジオ放送では既に多くの宗教団体が放送事業に参入し、宗教放送ブームの最盛期を迎えるが、一方で NHK の「宗教の時間」は安定期に突入している。宗教者や専門家等をゲストとして呼び、テーマを設定して対談を行うという番組構成が既に

⁷⁰ 『ラジオ年鑑 昭和 26 年版』，89 頁。

⁷¹ 「人生読本」は「宗教の時間」同様教養番組として分類される。宗教的テーマもしばしば取り上げられるが、厳密な宗教番組としては定義しづらい。しかし人生の生き方をテーマとした内容である事から、より気楽に聞ける番組として聴視者側からは幅広い人気を得るようになり宗教放送的な要素も皆無でない事、また後述の「心と人生」という準宗教番組と不可分な関係にもあるといえる為、本論でも宗教番組に準ずるものとして扱いたい。

定着化した上に、後述の「新宗教ラッシュ」とそれが引き起こした社会的混乱により公共放送として新宗教の扱い自体が難しくなった事、その代わり新宗教を NHK 自らが扱わなくとも民間放送がその肩代わりの役割を果たしていった事もあり、放送内容も従来通りの伝統宗教主体の内容に落ち着く事になる。そして民間放送によるラジオ宗教放送ブームもまた、1960（昭和 35）年のテレビ登場や都市化による生活様式の変化、制作側の技術的問題等の様々な要因が絡んだ結果、徐々に下火となっていく⁷²。

そして 1953 年に開始した「人生読本」も、人生の幅広いテーマを深い次元で取り扱うという意味では「光を掲げた人びと」とも類似する部分もあり、「多様な宗教放送」の「横軸」部分の補助的役割を果たしている。この後暫くの間、NHK におけるラジオ宗教放送は再び「宗教の時間」が主軸となり、「人生読本」も周辺的に機能しつつ継続していく事になる⁷³。

2-3-4 文部省の迷信実態調査と宗教放送

戦後混乱期の迷信と新興宗教

戦後の NHK の宗教放送は 1949（昭和 24）年頃までは CIE の指導下にあったが、これと平行してもう一つの社会問題と向き合う必要性を抱えていた。それが文部省による迷信実態調査と新宗教を巡る問題であり、NHK が宗教番組として新宗教を扱うことを困難とした一因である。

戦後から 1950-60 年にかけて、日本はいわゆる「神々のラッシュアワー」の時代を迎える。多くの宗教が世直しを掲げて乱立し、璽光尊事件に見られるような社会的混乱をきたす教団も少なからず現れた。璽光尊事件とは、石川県金沢市に本部を置く宗教団体「璽宇」のメンバーが教団本部にて警察と衝突した事件である。璽宇は、「璽道大教」という団体を母体として 1941（昭和 16）年に創設された神道系の新宗教である。「璽光尊」と呼ばれていた代表の長岡良子が、食糧管理法違反の疑いで石川県警に出頭を求められたが、長岡はこれを拒否し逃亡を図った事で 1947（昭和 27）年 1 月 21 日に県警が「璽宇皇居」と呼ばれ

⁷² 石井：2002a, 142-143 頁。

⁷³ 「人生読本」は現在「ラジオ深夜便」の「ないとエッセイ」として引き継がれ、宗教色はかなり薄まったと言える。現行のラジオ定時宗教番組はこの「宗教の時間」と、後述の「明日へのことば」もその一部を担っていると言えよう。ラジオにおける番組編成やその内容に関しては、これ以降従来通りの伝統宗教を基軸とした内容のものへと定着して今日に至る。

る本部を急襲した。当時一世を風靡した力士である双葉山が所属し、激しい抵抗をして公務執行妨害で逮捕されたこともあり、この事件は大々的なニュースとなった。結局食糧管理法違反容疑は不起訴となったものの、璽宇はこの事件を境に衰退した。敗戦以降、1945（昭和 20）年に天理教、46 年には大本、創価学会、PL 教団、孝道教団等の大規模な教団が再建される中で起きたこの事件は、相撲ファンや一般国民に大きな衝撃を与え、「新宗教」という言葉に対し狂信的イメージを植え付ける結果となった。

他にも疑似科学やオカルトと結び付いたものや、世直しの宗教理念を直接企業として反映したものも誕生している。例えば電神教は、ある電気器具商が創設した教団で、その名祖の神とトーマス・エジソンを崇拝していた団体であり、皇道治教は商業と宗教生活が一体化した信仰体系を構築した。

皇道治教に対してマックファーランドは「教祖は法律に明るい男で、当時の法律に、すべての商業を宗教法人として登録する可能性を見出し、それによって所得税の支払い免除を獲得した⁷⁴」とし、主に脱税目的で組織された企業体と捉えている。しかし渡邊棟雄によれば、皇道治教はその成立が大正期にまで遡り、その総帥である木舟直太郎（別名：晴善，耕雲）は祖父が禊教の門下生、父は大成教の教師といった家系の出であること、また、その傘下に仏教系、神道系、儒教系、陰陽道、大本系といった十余の傘下教団を包括する少々特殊な構造体とはいえ、皇道治教の宗教観やその機能自体が後付けされたものとは言えないことから、これを納税免除手段としての企業体と捉えたマックファーランドの認識とは異なる見解を示している。しかしながら、傘下の教団や木舟自身が実際にラジオ業や豆腐製造や古着商、化学工業等何かしらの商いを兼業していた事や、それらが「生活即宗教」「倫理即宗教」という宗教理念と接合したものである事、「博弁、広辞と、法制通とには、目をみひらかされるものもある⁷⁵」という渡邊の木舟に対する評価、また 1940（昭和 15）年の宗教団体法成立以前には宗教団体として認められず、名目上会社組織として活動せざるをえなかった背景⁷⁶等を複合的に鑑みると、マックファーランドのような見解を与えかねなかった事もまた否定はできない。皇道治教の体系に代表されるように、生活と宗教が同比重で一元化された空間を法や社会制度で分類する事は極めて困難であった。こうした事情も

⁷⁴ マックファーランド、100 頁。

⁷⁵ 渡邊、171 頁。

⁷⁶ また〔渡邊：1950〕には昭和 15 年に宗教団体法が制定され、皇道治教の前身団体が宗教団体として登録される以前には、会社組織として活動していた実態が認められる。昭和 8 年に傘下の仏教系皇道治教、高野山大師教主管浦野耕牛が「大師教管長」の名で辞令を出した事が裁判問題となった背景があり、この際浦野は「宗教結社の許されぬ当時、会社組織などにしていたので」（171 頁）と説明していたという。

重なり、戦後暫く続いた社会的混乱は、更なる迷信やオカルト的思想が入り込む余地を与える土壌となっていた。

迷信調査協議委員会

1945-55 年頃（戦後から昭和 30 年代）は、幕末以降何度か出現してきた新宗教ブーム興隆と重なり、新宗教はいわゆる「淫祠邪教」として世間から一層批判されるようになった。そして NHK にとってはこうした状況下でいかに「正しい宗教を伝えるか」もまた重要な課題となっていた。戦後の NHK 宗教放送は、1949（昭和 24）年頃までは CIE の指導を受けていたが、同時に平行して国内の別の施策とも一定の関連性が認められる。それが、文部省が 1947（昭和 22）年より開始した迷信に関する実態調査である。これは文化国家建設を標榜する日本に蔓延する迷信が、生活の精神的基盤を浸食する傾向がすこぶる強いとして、全国各地の迷信の実態調査・検討を行う為に文部省が 1946（昭和 21）年に企画、翌年に「迷信調査協議委員会」⁷⁷を設置し、その実態を調査して健全な生活基盤を得ようとするものであった。

政府による全国規模の大々的調査という事で、この実態調査は世間で大きな反響を呼んだようである。中には「文部省が迷信退治を始めた」という流言までが流れ、教育界、宗教界、ジャーナリズムに大きく採り上げられるまでに至ったとされている⁷⁸。調査は各都道府県において都市・農村・漁村（山村）3 地帯から適当な小学校 3 校を選定し、その 6 年生 1 組（約 50 名）に調査票を配布し家庭にて記入するというもので、旧暦新暦の使用や暦上の吉凶判断、幽霊や狐憑きの存在、おみくじやト占、病気時の神頼み、厄落としの実践等に関する質問が記されている。第 1 回の調査では各小学校教員、父兄、学童等 6597 名からの回答を得て、その統計資料を基に分析や各委員会の論究を加えたものが第一回報告書『迷信の実態』として 1949（昭和 24）年に答申された。実際は「ただ単に浅薄な迷信の打破を目的とするものではなく、迷信と称されるものの存在理由の根本をつき、その発生、変遷過程、現在の実情等を人文科学、自然科学の両面から公正妥当な検討を行って健全な生活

⁷⁷ 『迷信の実態』、18-19 頁。協議会委員として委嘱されたのは以下の人文・自然科学の専門家を交えた 13 名。古畑正秋（東大理学部天文学教室）、赤松金芳（日本児童学会）、宇野圓空（東大名誉教授）、岸本英夫（東京大学文学部教授）、千家尊宣（出雲大社教東京総監）、菅圓吉（立教大学文学部長）、今野圓輔（毎日新聞社学芸部）、日野壽一（東京大学医学部物療内科）、笠松章（東京大学医学部神経科）、森英男（農林省開拓研究所）、大場千秋（水戸高校教授）、朝比奈貞一（東京科学博物館技官）、沖野岩三郎（作家）。協議会委員長は宇野であったが、昭和 24 年 1 月に死去すると、その後を岸本が受け継いでいる。

⁷⁸ 『俗信と迷信』、1 頁。まえがきより。

慣習を養う基盤を得ようとする」⁷⁹とあるように、協議会の調査目的はあくまで、科学の振興と知識研究の普及を阻害しかねない（古来より因習として伝わる）迷信の現状とその蔓延状況、及びその穏健合理的な払拭方法発見の基礎資料を得るためであったが、世間ではしばしばこの調査は新宗教批判と結び付いて捉えられることもあった。

1949（昭和 24）年に刊行された『迷信の実態』は、当時の調査への反応に関する各新聞の反応を新聞記事、社説、署名論考、投書別に纏めているが、純粋な調査紹介もしくは調査の意図を正しく理解したものから、迷信にもそれなりの効用があるとするもの、戦争を生き延びた生命を迷信が落としたとするもの、迷信そのものから新宗教へと批判の対象が展開したものまで反応は様々である。例えば高知新聞の昭和 24 年 12 月 7 日付の社説「苑説」は文部省が迷信調査協議会を設け、都市や農村の迷信調査を行なっている事、その中の旧暦や干支、お化けに関する調査結果を統計含めて紹介した後に「以上のような迷信を信奉することにより、われわれの生活は、いかなる利益をもこうむらない。若い嫁が、しうとめの迷信になやまされ、家事の處理に動きがとれぬという話はしばしば耳にすることである。われわれの生活からこのような障害を取除くにはわれわれが迷信の非科学性を一つ一つ暴露し、これを打破してゆくほかはない。それは自覚した人々の任務である」⁸⁰と結論付ける。また神社新報も「迷信の問題」としてこれを採り上げ、「科学知識の普及と共に実生活上有害な習慣が除去されるだろうことも期待できる」とする一方で併し「同時に迷信問題の解決には更に広汎な視野と根本的な対策とが用意されなければならぬことを指摘したい」とし、迷信問題を科学分野から扱うことに一定の評価を置きながらも同時にその限界性についても触れ、具体的対策の必要性も主張している⁸¹。

その一方で読売新聞の 1949 年 9 月 27 日付の社説「偽善なる『神様』の仮面をはげ」は「われわれがここに取上げて問題にする好ましからざる宗教とは、伝統と歴史を持ち寛大で偉大な佛教やキリスト教のことではなく、今日新興宗教の名で呼ばれているもろもろの迷信宗教のことである。（中略）われわれはあらゆる機会にこのような『神様』達の仮面をはぐと同時に、一般大衆の非合理的迷信の霧を理性の風で一掃し、文化水準を高め、誘惑者や、扇動家達の仮面を民衆の手で引はぐよう努力しなくてはならない」⁸²とし、報知新聞の同年 11 月 6 日付の社説「邪教と迷信を排せ」でも「膨大な組織と信者の数を誇る大本教

⁷⁹ 『迷信の実態』，1 頁。

⁸⁰ 『俗信と迷信』，329-331 頁。

⁸¹ 同上，331-332 頁。

⁸² 同上，322-323 頁。

や人の道はいざ知らず、戦後は新興宗教と名乗る疑似宗団が色とりどりにはびこった。璽光尊や観音経から、踊る宗教、物言う神様、お助け爺さんに至るまでまことににぎわしく押すな押すなの大繁昌で、戦後日本社会の一大景観をなしている。その数全国で千を数え、信者も一千万を下らないとさえいわれている。ヤミ会社はだしの利益をむさぼり、堂堂たる新興企業である。いかがわしい呪文や祈祷で人間の病態を治して見せると称し、無知と弱点につけこんで人間の生血を吸うこれら邪教がはびこることは、社会の缺陷からだとすましておれない。」⁸³と、迷信そのものというよりは、当時蔓延していた多くの新興宗教を批判の矛先としている。

こうした記事において全般的に批判の対象として目立って取り上げられているのは璽光尊、観音経、踊る宗教（天照皇大神宮教）、その他疑似科学による療法等である。また、ラジオ講話で人気を博した高島米峰も「迷信と邪教」という記事に於いて「迷信もお座興程度で、みんなを笑いこけさせる位のものならば真剣になってお相手するのも大人気ないが、天変地異を予言して人身を惑乱するとあつては、社会の秩序を維持するという点からも放つては置けない。かの璽光尊とかいう女が、検束取り調べられているというのは当然である」と璽光尊の一件を巧みな文体で批判すると同時に、人々のそうした迷いを断ち切るために邁進しない仏教に対しても一喝する。

ここで留意したいのは「迷信調査協議会の調査はあくまで中立的なものであったのに対し、世間ではしばしばそれが新宗教批判へ接続された」という点であろう。読売新聞や報知新聞の記事のように、明らかに新宗教批判を中心とした記事は顕著な例であるが、新宗教にも真面目なものが存在するとしながらも、その混在が社会状況に好ましくない影響を与えている現状に触れた記事は少なくない。不可分の関係ではありながらも、厳密には別問題として扱われるべき迷信と宗教であるが、ここで迷信と連動して批判される「宗教」の指すところは伝統宗教より新宗教の傾向にあった。ここからも新宗教の民衆習俗との親和性や、世間の新宗教に対する潜在的な批判精神の反映が改めて確認できる。

迷信調査協議会委員である今野圓助や岸本英夫も何度か新聞へ寄稿している。特に岸本はNHK宗教番組評議会の一員でもあり、この迷信実態調査とNHKの宗教放送とを架橋するという極めて重要な立場にあった。岸本は1947（昭和22）年1月、迷信調査協議会委員として囑託される11ヶ月ほど前に「世相と新興宗教」という記事を毎日新聞に寄稿してい

⁸³ 同上、324-325頁。

た。そこで璽光尊のような微妙な精神的問題は、結局精神的な方法によらなければ解決できないとし、文化的水準の低い、現代の知的常識から見て明らかに誤りを含んでいる呪術的宗教から民衆が脱却する唯一の道は、民衆の宗教意識が高まることであるとして以下のように述べている。

第一には、民衆の精神生活、宗教的教養が洗練される必要がある。憑霊や託宣や占よりも、もつと深いところにある真の宗教的な歓びが如何なるものであるかが、広く一般に理解されなければならない。そのためには、宗教教育、社会教育も大切であるし、科学的常識の発達普及も大いに貢献するであろう。

第二には、洗練された高い理想を持つ諸宗教教団が、もつとはつらつと活動して、積極的に人々の心に歓びと慰めを興えることである。それらの宗教によつて高い理想の光を獲得すれば、だれも好んで呪術的信仰に趣はしない。俗信仰のはんらんは、洗練された理想を包蔵する諸宗教が真に活動していないことを意味する。即ち、それは、佛教やキリスト教や神道に対する大きな警鐘に他ならないのである。⁸⁴

また、1948年7月7日付の『時事新報』の寄稿文「迷信の社会性」では、日本の社会における迷信の横行の理由として①科学思想の低調、②教育の欠陥からくる大衆の宗教に対する無知、③既成宗教教団の無力を挙げ、「これらの点が是正され大衆の社会的知識の水準が高くなることが迷信打破の先決である」と所感を述べている。岸本は璽光尊に代表される新たに誕生した諸宗教を「呪術的宗教」と便宜上分類し、それに対抗する手段として伝統宗教の積極的活動や宗教教育をはじめとした教養のさらなる涵養の必要性を主張した。

迷信対策としてのNHK番組方針

こうした岸本の主張は「迷信の社会性」が掲載された同年以降のNHK年鑑にも反映されている。「今日我国の宗教界は神・佛・基を始め正教邪教のよろもろが入り乱れ、日本宗教史上にも例を見ない混乱状態を呈している」とし、怪しげな言動で世間を混乱状況に陥れているとして新宗教に対し批判と懸念を示し「民主主義の下において本当に正しい宗教の在り方を具体的に表示しなければならない」と、公共放送としての宗教番組の使命とその

⁸⁴ 同上、334-336頁。

役割を表明する⁸⁵。その後も「迷信」に対する批判と「正しい宗教の在り方の提示」を掲げる NHK の方針は続き、1950（昭和 25）年の複雑な宗教事情の様子を『ラジオ年鑑』は以下のように述べる。

現下わが国の宗教事情は極めて複雑多岐である。神道、仏教、キリスト教を始め、各種教宗派数は 500 余に達し、また一般家庭では、仏壇と神棚を併祀するという複合信仰形態をなし、さらにその信仰実態を検討すれば、伝統的習俗としての形式宗教、知性の低い迷信邪教、封建性温存の基盤となるもの等、その性格は複雑である。⁸⁶

また、1953（昭和 28）年度においても NHK は「日本のあらゆる階層にわたって共通な現象は、その 8 割以上の人が特定の信仰を持たず、それぞれが自分勝手に編み出した自己流の神で、その日その日を間に合わせている」と継続する宗教混乱の現状を示し、「これらの人々に公正な立場から、各教派が説く教えを客観的に企画編集し、それによって、人々が正しい宗教知識を得、深い精神生活を営めるようにと、戦前戦後を通じて一貫した使命を負って続けられてきた」と述べている。これら「知性の低い迷信邪教」「自分勝手に編み出した自己流の神」の文言は、新宗教に限らず迷信や心霊実験等のオカルト等、戦後の社会危機が生みだした当時の「宗教」の有り体を示していると言える。

しかもこうした迷信やオカルトへの関心は、皮肉にも 1950（昭和 25）年に開始された民間放送もまた宗教番組の娯楽化を助長する要因となった。呪術的宗教と従来の宗教の混在した現状それ自体が一つの文化となっていた状況下、ラジオ東京は 1954（昭和 29）年に心霊実験番組を企画・制作した。これは当時「四大霊媒の一人」と呼ばれた津田江山⁸⁷による『心霊実験会』の録音を、3 月 4 日夜 8 時から 30 分番組として放送するというものであった。この心霊番組は「心霊の不思議な力で音を聞かせようとしてラジオ東京が半年がかりでものにした自慢番組」と紹介されているが、聴覚メディアとしてのラジオの特性を活か

⁸⁵ 『ラジオ年鑑 昭和 24 年版』、37 頁。

⁸⁶ 『ラジオ年鑑 昭和 26 年版』、86 頁。

⁸⁷ 昭和初期に活躍した物理霊媒である本吉嶺山（1883-1958）・亀井三郎（1902-1967）・津田江山（1902-1991）・萩原真（1910-1981）は、その実力の高さから「四大霊媒」と呼ばれていた。亀井と元吉は浅野和三郎（1874-1937 年）と、津田は間部詮信とそれぞれ関係が深い。萩原は後の宗教法人「真の道」初代道主（教え主）となった。「真の道」は戦後に萩原が結成した心霊研究グループ「千鳥会」を前身としており、300 回に及ぶ心霊実験や交霊会を重ねた後に「真の道」として宗教法人化した。

し、霊という不可視の存在を「音」のリアリティによって聴取者に伝えようと試みた番組である。

心霊実験を録音放送 四日夜『ラジオ東京』から

作家長田幹彦氏邸の十畳間に五個のマイクをすえつけて行われた。まず部屋の片すみにある一メートル四方のボックスの中に霊媒者津田氏が椅子に手足をくくりつけられて座る。レコードが『春の海』をかなでるにつれて津田氏は失神状態におちいり、どこからかコツコツという音が聞こえてくる。これはラップ現象といわれ、心霊が活動をはじめたしるしなのだ。やがて部屋の中央のテーブルがシコを踏むような運動をはじめたり一メートルばかりのメガホンが空中に飛び上がったり人形がダンスをしたり、ハーモニカや尺八がひとりでに鳴り出したりした後、テーブルが空中にもち上がりドシンと落ちる所で最高潮に達する。こうした音はすべて細大もらさず収録されているが、心霊学によるエクトプラズムという霊力によって起る現象だという。

(『毎日新聞』1954年3月1日付)

この心霊実験には作家の長田幹彦が「心霊研究家」の肩書で立会人として参加しており、他には心理学者の宮城音弥、工学博士の後藤以紀などが出席している。

これに立ち会った女性プロデューサーは「暗やみの中に銀色のエクトプラズムを見たといい、それ以来体の調子がすぐれないという」ほどで、「その他の KR 職員たちも心霊の力にイカレた格好だ」と番組記事で紹介されている。当時心霊主義の中心であったイギリスでは、心霊現象を科学的に検証する為の機関として心霊科学研究所 (SPR) が設立され、元来密室で行われる降霊会に対して科学者達が様々な実験を行ってきたという土壌がある。今回の心霊番組においても四大霊媒の亀井と元吉と近しい浅野和三郎もまた SPR の会員であった事から、イギリスの心霊実験を日本に輸入する形で実現されたものと捉えられる。昭和初期は、日本でも心霊科学協会が活動的であった時期であり、こうした機関を通じて多くの物理霊媒が発掘・養成されている。そうした霊媒たちを通じた交霊会や心霊実験が多く主催されたが、「四大霊媒」という語が紙面上に当たり前のように登場し、ラジオ番組として企画されたということは、当時の心霊科学への関心が世間一般にもある程度浸透していた事実を物語るものである。心霊番組はあくまで一例であるが、同様の番組が NHK で放送可能であったかを考えれば民間放送での宗教番組の扱いの自由度を推測するのは容易

であろう。戦後 CIE と共に日本人再教育の使命を背負った NHK と比較して、良い意味でも悪い意味でも制約の緩かった民間放送にとって、宗教番組が必ずしも啓蒙手段とはならなかった理由はここにあるといえる。

このように、ますます複雑化する宗教環境下での「正しい宗教」の普及は、現状として CIE の「全ての宗教を平等に扱う」という方針との矛盾を生じるものとなっていくとも言える。NHK の多様な宗教番組制作やその度重なる改変は、こうした複雑な内部矛盾を抱えたものであったと同時に、「精神的支柱の乱立」とも言える混乱時の日本人の宗教的情操をいかにして養おうとしたか、その試行錯誤の跡とも見ることができる。CIE の指導で制作された新しい形態の宗教番組である「光を掲げた人びと」は、年を経るごとに内容はなにかば偉人伝的な性質のものへと変化し、宗教的要素が次第に薄れていく印象を受ける。CIE の「宗教の平等」の下で意欲的に制作されたものの、番組内で取り上げられる人物を見ても、こうした複雑な背景によって新宗教に繋がる人選がなされなくなった事もあり、NHK の宗教番組の主軸は結果として再び「宗教の時間」へと回帰する事となる。迷信調査協議会は、1955（昭和 30）年に政府の諸委員会整理の方針に従い終止符を打つことになるが、これは奇しくも「光を掲げた人々」の番組終了の年でもあった。終了前の 1953 年に宗教放送の基軸を「宗教の時間」、副次的に「人生読本」へと再度据え置いた事で一応番組構成としての安定を得たと言え、その後の宗教番組はテレビと平行して展開されることとなる。

2-4 テレビ宗教放送の開始

2-4-1 「心と人生」から「宗教の時間」へ

日本でテレビ放送が開始されたのは 1953（昭和 28）年であるが、一般家庭への本格的な普及が始まったのは 1955 年以降である。吉見俊哉によると、テレビが一般家庭へ浸透するまでに一定の期間があったのは、当時のテレビが一台 20 万円前後と非常に高額であったことと関連する（当時の大学卒業者の初任給が 8000 円程度であった）。テレビを持たない殆どの人々は主要な駅前広場や神社境内に設置された街頭テレビを鑑賞していたが、その人気と集客力を見た飲食店主や商店主が自らの店前にテレビを設置するようになり、やがて

一般家庭へと浸透していった⁸⁸。1959 年の皇太子成婚のテレビ中継を契機としてテレビ受像器が一気に一般家庭にも普及し始め、翌 1960 年に NHK を始め日本テレビ、ラジオ東京、朝日放送、よみうりテレビの民放 4 社がカラー放送を開始した。テレビのカラー化で番組内容も本格的に充実化が図られ、この年にはまず日本テレビと読売テレビが初の宗教番組「宗教の時間」を放送開始した。これは社主の正力松太郎自らが主に仏教伝播を目的として企画したテレビ局側の自主制作番組で、神社仏閣や行事風景の紹介、宗教者の講話が主な内容であり、正力自らも番組に出演している⁸⁹。

こうした社会的背景の下、NHK は 1961（昭和 36）年度をテレビ史において 2 つの観点から「転機」と捉えている。一つは社会情勢の変化、もう一つはこうした社会問題を総合的に判断するための教養の涵養の必要性で、それは視聴者からの要請でもあった⁹⁰。ラジオとテレビというメディアの二重化は、番組制作にも視聴者の関心を引くための創意工夫が求められ、テレビ番組として視覚化の難しい内容を、高い質を保ったままに制作するかが課題となった。

NHK は 1961 年にまず「心と人生」というラジオ「人生読本」のテレビ版に位置づけられる番組を開始する。『NHK 年鑑 15 1962-2』では「心と人生」は「人生を語り、宗教を論ずるこの種の番組は、従来、テレビの教養番組には見られなかったものである」と紹介されている。一年間放送されたこの番組の出演者を見ると、宗教的職能者や宗教学者、他分野の専門家でありつつ宗教的実践を行っている人物が非常に多いことが分かる。

表 2 昭和 36 年度「心と人生」のテーマと出演者（朝日新聞全国版）

（職業は確認できる範囲で筆者が追記）

月日	テーマ	出演者	職業（筆者追記）
4.9	仏心の信仰	朝比奈宗源	僧侶
4.16	タゴールに寄せて	山室静	詩人
4.23	内村鑑三先生を思う	矢内原忠雄	経済学者

⁸⁸ 吉見，181，183 頁。因みにこの街頭テレビは日本テレビによる市場戦略で、高額なテレビを購入できなくとも「テレビ放送に熱烈な関心をもつ大衆にテレビ体験をさせ、自らの番組の広告収入にも役立てようという意図」によって設置されたという。

⁸⁹ 例えば 1961（昭和 36）年 7 月 16 日に「私の宗教観」というテーマで出演している。当番組は番組編成により 2001（平成 11）年 3 月に終了した。

⁹⁰ 『NHK 年鑑 15 1962-2』，118 頁。

4.30	禅窓	関牧翁	僧侶
5.7	充実した人生	記載なし	
5.14	庶民の信仰	清水谷恭順	僧侶
5.21	待つ事の楽しみ	土岐善麿	歌人
5.28	人生急行	葉上照澄	僧侶
6.4	ある人生の見方	友松円諦	僧侶
6.11	人生の幸福を求めて	記載なし	
6.18	心貧しき者の幸いについて	河上徹太郎	文芸評論家
6.25	人生を貫く心	八代斌助	伝道師
7.2	自然と人生	記載なし	
7.9	モンテーニュに学ぶ	関根秀雄	仏文学者
7.16	別れの時	岸本英夫	宗教学者
7.23	現代の孤独	ジョセフ・ロゲンドルフ	カトリック神父
7.30	浮世の味	立花大亀	僧侶
8.6	宗教的生活者	増谷文雄	僧侶
8.13	心の力	野村実	医師
8.20	釈尊の言葉	中村元	仏教学者
8.27	雨風順時	中野義照	僧侶
9.3	スコットランドの思い出	植村環	伝道師
9.10	科学の中の禅	辻光之助	天文学者
9.17	現代に生きる	勝沼精造	解剖学者
9.24	だるま説法	後藤伊山	僧侶
10.1	謝するという心	荻原井泉水	俳人
10.8	私の宗教遍歴	大木惇夫	詩人
10.15	執着について	亀井勝一郎	文芸評論家
10.22	万葉と私	高木市之助	国文学者
10.29	生きる道	橋本凝胤	僧侶
11.5	よき生涯	天野貞祐	哲学者
11.12	道元と禅	佐藤泰舜	僧侶

11.19	心の通う時	市原豊太	フランス文学者
11.26	歌人蓮月によせて	塚本善隆	僧侶
12.3	真理の探究者アウグスティーン	石原謙	キリスト教史学者
12.10	うたよみと人生	吉野秀雄	歌人
12.17	やきものとともに	荒川豊蔵	陶芸家
12.24	私と信仰	芹沢光治良	小説家
12.31	百八つの煩惱	古川大航	僧侶
1.7	堅い心と柔らかい心	谷川徹三	哲学者
1.14	書と禅	沖六鵬	書家
1.21	ある文人の生涯	福原麟太郎	英文学者
1.28	信仰への道	武田達誓	僧侶
2.4	描きながら考えたこと	福田豊四郎	画家
2.11	人生の曲がり角で	椎名麟三	小説家
2.18	自由を生み出す条件	記載なし	
2.25	修二会の心	狭川明俊	僧侶
3.4	心の遍歴	高田博厚	彫刻家
3.11	つむじ曲がりの心理	大浜皓	中国哲学者
3.18	彼岸によせて	訓覇信雄	僧侶
3.25	中国人から学んだこと	草野心平	詩人
4.1	私の宗教観	緒方知三郎	病理学者

ラジオ「人生読本」と同様、テレビ「心と人生」は厳密には純粋な宗教番組とは言い難いが、「宗教を論ずる」との解説や上記の出演者における宗教者及び宗教学者の割合から（45.8%）⁹¹、非常に宗教的性質を帯びた教養番組であると位置づけられるだろう。そしてラジオではまず「宗教の時間」の後に「人生読本」が誕生したのに対し、テレビ放送においては「心と人生」がまず開始され、入れ替わるように本格的な宗教番組である「宗教の時間」が始まっているのが特徴的である。

ラジオの「宗教の時代」と「人生読本」の視聴率に差が生じていたことはNHKの内部で

⁹¹ 出演者不明回は除外して計算。

もある程度認識されていた。当時の藤本信英 NHK 京都放送局放送部長は 1961（昭和 36）年 5 月 30 日に西本願寺で開かれた宗教放送懇話会上において、ヨーロッパの宗教放送番組と比較して日本の宗教放送の聴取率が 3%にすぎない現状を説明、「とくに NHK の例を引いて毎日曜あさの「宗教の時間」に反響がなく、毎朝の「人生読本」という宗教的内容をもった番組が受けている秘密に着目」し、「わが国では宗教そのものか、あるいは宗教的なものか、ともかく“宗教”と名を冠すると、ある抵抗感でもって迎えられる。ここに宗教放送の悩みがあり“聴かせる努力”への問題があるのではないか」と、その所感を述べている⁹²。2 つの放送は放送時間帯も曜日も異なり一概に単純な比較はできないが⁹³、参考までに一部の調査を紹介すると、例えば石井研士が昭和 34 年に郡山で行った宗教ラジオ放送の聴取率調査によれば、「宗教の時間」の平均聴取率が 0.0%以下（最高聴取率 6.2%）だったのに対し「人生読本」の平均視聴率は 17.1%（最高聴取率平均 34.8%）と、格差が認められていたようである⁹⁴。よって藤本の発言は純粋な宗教放送が一般大衆へ浸透するには、多くの困難と課題が残されている事を示す現場の率直な声と言える。メディアの特色を併せて推察すると、テレビのもつ娯楽性や「人生読本」の一般大衆への馴染み易さも参考として、まずは一般に受容されやすい構成の「心と人生」が本格的宗教放送の前段階的に制作され、その流れに乗る形で「宗教の時間」を本格的に開始したと捉える事もできる。表 2 の通り「心と人生」でブラウン管に登場したのは人生や宗教を直接語る、顔の見える等身大の人間であった。しかし「心と人生」はわずか一年間と短命なもので、翌週教育テレビの朝 10 時から 9 時への放送枠拡大と共にテレビ「宗教の時間」が開始されると、「心と人生」は半ばそれに吸収されるような形で終了する。「宗教の時間」は「心と人生」が終了した翌週から始まり、その第一回を飾ったのは友松圓諦他による「釈尊誕生」であった。

ここで「心と人生」「宗教の時間」にわたり一つ評価できるのは、高質かつ視覚化困難な内容を、いかに制作するかという課題を敢えて背負った点である。宗教番組の視覚化が実現される事で想定されるのは、神社仏閣や教会等の紹介や礼拝や講話の実況等の視覚に訴える内容であるが、本格的な宗教番組「宗教の時間」に移行した後も、そのような構成を主軸と「しなかった」

⁹² 『中外日報』，1961（昭和 36）年 6 月 2 日号。「“宗教”と出せば抵抗感」記事より。

⁹³ 1961 年当時で、「人生読本」は月曜から土曜までの 6 時 40 分から 50 分（第一放送）、「宗教の時間」は日曜日の朝 7 時から 7 時 30 分（第二放送）。ちなみに当時の日曜朝の時間帯は東京ラジオでは「聖書と私」（朝 6 時 30 分から 45 分）、文化放送で「セントポール・アワー」（朝 6 時 30 分から 45 分）、ニッポン放送で「世の光」（朝 6 時 45 分から 7 時）と、キリスト教系ラジオ番組が平行して放送されていた。

⁹⁴ 石井：2003a，114 頁。ラジオ福島と福島県立郡山商業高等学校の「ラジオ聴取状況調査」によるもので、1959（昭和 34）年 11 月 24 日から 30 日にかけてのもの。

という事である。当然儀礼や祭事の中継等が行われる回もあるが、ラジオとテレビがクロスオーバーしたこの時代、ましてやテレビの存在感と影響力がラジオを追い抜くのも時間の問題という最中、メディアの特性によって放送する内容を単純に分別するというのは保守的で消極的な姿勢でしかない事を考慮すべきであろう。

翌年の 1962 年は前年に続き、テレビの特性を活かした番組の更なる具体案が示され、その中に「信仰について理解を深めるのに役立つ宗教番組」も含まれている⁹⁵。テレビ版「宗教の時間」はこうした番組改正を背景として新設されたもので、そこでも「心と人生」やラジオ「宗教の時間」と同様、各界の宗教的指導者や学者を招いての対談形式が取られた⁹⁶。

このような一人ないし数人の出演者との対話・座談会形式の構成による「宗教の時間」のスタイルは長年にわたって継続され、ある意味安定した放送期間が続くが、『NHK 年鑑』の番組解説を参考にその内容傾向を通覧すると、安定期と見られる 20 数年間でも放送目的自体には緩やかな変化が見て取れる。

例えば『NHK 年鑑'64』（昭和 39 年）の番組解説を見ると「伝統的な宗教を中心に、宗教思想、行事、音楽などをさまざまな形式で取り上げ、宗教的情操を養い、人生の究極的な意味を明らかにすることにつとめた」とあり、一般人の宗教的情操を養う事が主たる目的とされている事に変化はない。しかし 1965 年頃、つまり昭和 40 年代に入るとこれに加え信仰者の生活の紹介が以前より増加し始める。さらに『NHK 年鑑'68』では「現代のさまざまな苦しみを生き抜いて来た信仰者、宗教家を中心に、広く一般の人びとの宗教体験を紹介しながら、現代人の宗教的情操を養う一般向け番組」とし、いわゆる職能的エリートや専門家以外の、一般の人々の宗教体験にも明らかに比重が置かれるようになる。そして 1975 年（昭和 50 年代）に入るとさらに「現代を生きる為の手がかりとなる事」へと放送の指針がより具体的な方向へ変化し始め、知識による宗教的情操の涵養から更に一步踏み込む事を目指すことを、より前面に出すようになるのである。

そして『NHK 年鑑'78』の番組解説にて、初めて「自己啓発」という言葉が登場する。1984 年に「宗教の時間」が「こころの時代」へ改題する直前 3 年間の番組解説は以下の通りである（下線は筆者による）。

⁹⁵ 『NHK 年鑑'63』 74 頁。

⁹⁶ 『NHK 年鑑'63』 119 頁。

宗教を中心に人生を考え、現代を生きる精神力のかん養、自己啓発を目指す番組

(『NHK 年鑑'80』)

宗教的なものの考え方の追求を主眼に、人生を考え、心の中を見つめ直し、現代を生きる精神力の涵養、自己啓発を目指す宗教番組。最近とみに視聴者の幅がひろがっており、各層からの反響、問い合わせが増えている (『NHK 年鑑'81』)

宗教的なものの考え方をとおして、あらためて人生を考え、心の中を見つめ直し、心豊かに生きる知恵や、確かな生き方への手がかりをつかんでもらおうという番組。視聴者の幅が広がっており、各層からの反響、問い合わせが多い

(『NHK 年鑑'82』)

番組解説で触れられていない事が、必ずしもそれまで題材として番組内で扱われていなかった事を意味しないが、少なくとも番組制作における方針が純粋な情操教育から、それを踏まえた自己啓発、すなわち宗教的生き方を通じて自己を高め、より良い生を歩む自己探求へと番組の指標が推移していることが確認できる。

2-4-2 「こころの時代」の登場——「情操の涵養」から「こころ中心の自己探求」へ

この頃、すなわち 1970～80 年代は現場の制作者側も長年の番組制作の蓄積や視聴者からの番組への反応、さらには制作者が個人的に市民との会話等で得た意見によって一つの傾向を掴んでいる。それは「宗教の時間」、特に「宗教」という言葉が多くの人にとって、特定の人間のみが関与するもので、自分とは無縁の事象であると捉えていたということであった⁹⁷。つまり「宗教の時間」というタイトルそれ自体が、一種の見えない垣根を人々との間に作っていたということである。

また、この現場の流れと共に看過できないのは 1981 年（昭和 56 年）に同局放送世論調査所によって行われた「現代日本人の宗教意識」調査である。翌年 3 月に発表された結果の概要によると、信仰の意味は何かとの問いに対し「心の支えや拠り所」が 27%、「心の安らぎや落ち着き」が 22%と精神的な安定を求める人だけで実際に 50%近くを占め、「精神

⁹⁷ 筆者の番組関係者へのインタビューによる。

修養，向上心，モラル・バックボーン」と答えた人は10%に留まっている⁹⁸。また、「宗教はあったほうがよい」と答えた人の約6.5割が「人間が生きてゆく上で必要な心の支えや慰めを与えてくれるから」とその理由を述べ⁹⁹、「日本には手本となるようなものがないため，多くの人が迷っている」と回答した人も49%にのぼった¹⁰⁰。こうした結果を踏まえ，1984年に発表された『日本人の宗教意識』内では調査結果を次のように纏めている。

今，世の中が大きくかわりつつある——そういう声をあちこちで聞く。

大きな変動期に人々が宗教に近づく，というのは，きわめて自然なことである。変動期には，これまでそれが正しいことだと信じて疑わなかった規範がその安定を失い，また，これまで価値を持つと思われてきたことが，無価値になったり，マイナスの価値をもつようになってくる。そのような規範と価値観の混乱した状態におちいったら，だれでも，自分はいったい何をすればよいのか，つまるところ人生の目的は何なのか……というような問題にぶつかるであろう。その時，宗教，または，宗教的な物に近づくのは，少しも不思議なことではない。¹⁰¹

近年，日本人が宗教に"回帰"している原因の一つには，このような，社会規範の大きな変動，というか，混乱，というか，そういう現実があるように思われる。だいたんな推測をあえてすれば，いわゆる戦後規範は，抽象的なレベルで，平和はよいことだ，とか，民主主義は守らなければならぬ，という事は教えても，そのために，具体的にどうしなければならないかは示さなかったのではないだろうか。おそらく，そこから，生き方についての"真空状態"が生じたのであろう。いずれにせよ，新しい規範の体系をもとめて，模索の時代が，すでに始まっていると見なければならない。¹⁰²

戦後，NHKの宗教放送激増した迷信や新宗教に対抗するのに手いっぱいであったのは先

⁹⁸ 『「現代日本人の宗教意識」調査 結果の概要』，8頁。

⁹⁹ 同掲書，18頁。全体の回答としては「心の支え，よりどころ：27%，心の安らぎ，落ち着き：22%，先祖をうやまう，とむらう：12%，儀式に必要：1%，家内安全などの現世利益：7%，精神修養，向上心，モラル・バックボーン：10%，習慣になっている：4%，その他：6%，特に意味はない，わからない・無回答：11%」

¹⁰⁰ 同掲書，63頁。「12-C 生き方の手本となるようなものがないため，多くの人が迷っている」という設問に対し，「そう思う：49%，そうは思わない35%，どちらとも言えない，10%，わからない・無回答：6%」。

¹⁰¹ 『日本人の宗教意識』NHK放送世論調査所編，87頁。

¹⁰² 同上，89頁。

述の通りであり、なるべく等身大の人間の生き方を手本とした番組制作の転換等の努力が行われてきたものの、それでも一般人に当てはまるような「具体的」生き方とは依然として距離があった事を示している。調査は「日本人と宗教とのかかわりには、個人の内面に関係した役割を果たす部分がある」とし、新しい規範の必要性を求めていることを主張している。ここで鍵語となりそうなのは「生き方についての真空状態」であろう。つまり道徳的規範や倫理を理念として理解していながらも、日常生活に具体的実践が伴わず、その精神が生き方の行動原理として根差さずにいる状態である。先述の通り、ラジオ放送初期の宗教番組が目的としたのは、日本人全体の精神的涵養であった。しかしここには長い時を経てそれが「生き方についての真空状態」を解決するような、自己探求や個々人の人間の生き方の指針や実践知的内容へと変化した様子が見て取れる。制作者が現場で一般人から得た『『宗教』ということばに垣根を感じる』という意見と調査の傾向は一見矛盾しているように思えるが、宗教を「心の拠所」と捉える共通の傾向に一つの着地点を得たように見える。こうして「宗教離れ」と言われる時代においてさえ、宗教が万人の人生に関わるものであるとする制作側の考えは、「こころの時代」という改題に反映されていくのである。

2-4-3 NHK 宗教番組の意義と今後の役割

調査結果と制作者側の直接的な経験の因果関係には検討の余地はあるものの、「現代日本人の宗教意識」の調査結果も示していた通り、昭和 50 年代、つまり 1970-80 年代は実際に宗教・精神文化が大きく変動した時期のただ中であり、当時の気風が番組に変化を求めたのは自然なことである。これらの事から宗教を「心」や「困難な時代を生きる」ことを切り口とし、今に生きる人達の宗教性に満ちた生を等身大の指針としてもらい、タイトルもそれが直接的に伝わるようにと改題したという¹⁰³。「こころ」という平仮名を採用し、更に人生を歩む上での宗教的な指針を示したいという意図から「宗教・人生」と副題に添えることとした。それが「こころの時代～宗教・人生～」への改題である。以下は『NHK 年鑑 '83』に記された改題後初の番組紹介である。

教育テレビ『宗教の時間』は『こころの時代—宗教・人生』と改題するとともに、内容も物質的な豊かさだけでなく、心の豊かさをもとめる現代人のニーズにこたえるように充実

¹⁰³ 番組関係者へのインタビューによる

を図った。¹⁰⁴

宗教的なものの考え方をとおして、あらためて人生を考え、心の中を見つめ直し、心豊かに生きる知恵や、確かな生き方への手がかりをつかんでもらおうという番組。様々な場で生き、発言している実践家たちの体験、信仰、人生を紹介する“人間再発見”シリーズを月一回放送。¹⁰⁵

テレビでの「宗教の時間」開始当初から比較すると明確なように、「心の豊かさを求める現代人のニーズにこたえる」事、「等身大の人間の生」に焦点を絞る意図を言語化して明確化している事が確認できる。

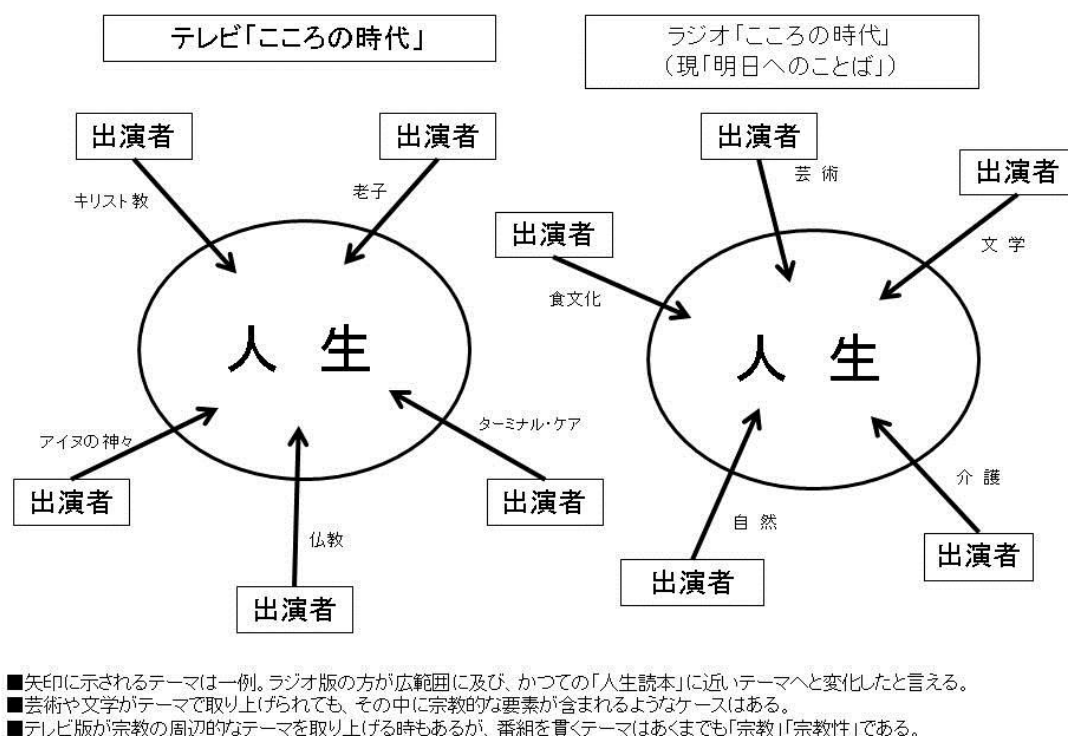
また、1989（平成元）年より始まったラジオの深夜放送（後の「ラジオ深夜便」）にて過去の収録分を再放送したところ、予想外の反響を得た事により、「こころの時代」は「深夜便」のいちコーナーとしてラジオにも進出をしている。当初は過去の収録分を再放送していたが、週一回のテレビ放送分を毎日のラジオ放送に用いた為にやがてストックが不足する事態となり、数年後には「深夜便」の制作スタッフが独自に取材・制作をして番組を構成していく事になる。テーマも宗教的なものに留まらず、生きる知恵や人生の困難に立ち向かう人々の姿を広く紹介する「ラジオ深夜便・こころの時代」が誕生した。よってテレビとラジオの「こころの時代」は同一番組名であるが、一部のスタッフを除き両番組は異なる制作陣が携わる事となり、独自の放送路線を取っていく。この「ラジオ深夜便・こころの時代」は2010年（平成22年3月末）より「明日へのことば」と改題されているが、その理由として同名番組がメディアを跨って存在する事により、聴取者からの番組の問合せ等でラジオとテレビの窓口でたびたび混乱が生じていたという事務的な背景もあったようである¹⁰⁶。深夜便の「こころの時代」というタイトルも既に定着していた為に聴取者からの抵抗も懸念されたが、放送20周年も契機となり、「明日へのことば」へと改題されることとなった。テレビ放送からの方向路線の分岐にはラジオというメディアの特性や放送時間帯、放送頻度、視聴者層やニーズという様々な要因が多層的に絡み合っていると言える。

¹⁰⁴ 『NHK 年鑑 '83』，69 頁。昭和 57 年度教養番組の概要より。

¹⁰⁵ 同上，175 頁。

¹⁰⁶ NHK 広報部への問い合わせに対する回答より。

現行の宗教番組「宗教の時間」「こころの時代」、そして「こころの時代」を元に生まれたラジオ放送「明日へのことば」は内容の性質からいかなる位置づけにあるか。そしてラジオ「宗教の時間」では従来の同名番組を継承する形で、伝統宗教の古典の紹介やその知恵の解説等の対談が中心であるが、原点を共にするテレビ「こころの時代」とラジオ「明日へのことば」の現在はいかなるものであるか。以下はテレビ番組「こころの時代」とラジオ番組の「明日へのことば（元・こころの時代）」との内容構成比較（図 2）である。



(図 2) テレビ「こころの時代」ラジオ「こころの時代」構成比較

実際には明確な線引きができる程単純ではないが、二つの番組を比較すればおよそ上記のような特徴付けが可能といえる。「こころの時代」は一つの独立した宗教番組であるのに対し、「明日へのことば」はあくまで「ラジオ深夜便」のいちコーナーであり、聴視者もどちらかといえば「深夜便」の常連としてラジオを聴取する人が多い。日課として聴取する事から話題に多様性が求められ、結果として生き方の学び先も宗教の他に福祉や教育、文化や文芸、医療、地域づくり等のテーマからより多角的に提供される事で結果的に宗教的要素は相対化されている。「こころの時代」「明日へのことば」は、生きるための指針や手がかりを提供する点は共通しているが、前者が後者と根本的に異なるのは、どのような

職業の出演者でも人生の拠り所を広義の意味での「宗教（的なもの）」に置いている点である。焦点を当てるのは、教典の解説というよりは、様々な労苦や苦悩を宗教的な信念を持って生き抜いてきた「人の生そのもの」である。制作側の意図としては、同じ時代を生きる人間としてそこから共感を得、宗教について考える契機となってもらふ所にあるという¹⁰⁷。生きる指針を与えるのみであれば、他の番組でも十分かも知れないが、人生にはそこに留まらない宗教的次元の必要性を示すことに大きな意味がある、というのが「こころの時代」という番組の示すところである。

制作者側が出演者の条件として優先するのは、信仰内容というよりその人物の「宗教的な生き方の中身」という事であった。様々な同時代人の宗教的な生を紹介する事で、彼らの生き方に通底する「宗教の本質」「普遍的な宗教性」なるものについて個々人で考え、それを生きる指針としてもらう、というのが番組の目指すものである¹⁰⁸。

現代人の社会形態や価値観に合わせた宗教的生き方を提示するこの番組であるが、実際には扱う宗教の現状やその公平性等の問題等、依然課題も無いわけではない。例えば制作者側でも個々人では様々な価値観を持っており、出演者の人選にもある程度の拡散性が生じており、特定の分野の人物に偏る事態の回避はなされているようであるが、限られた人員で制作している以上限界は生じる。例えば、宗教の公平性を遵守するのであれば、現代において例えば新宗教等がなぜ取り上げられないかというような、依然日本が抱える素朴ながらも深い疑問に対する議論の余地はある¹⁰⁹。

番組の目指す方針を第一に鑑みるならば、番組構成上「こころの時代」の真価が発揮されるのは、「視聴者が番組の目指すものを正確に理解した上で、包括的に番組を視聴した場合」となりそうである。良質な番組でも取り上げる宗教に平等性が見られない場合、受け手によっては特定の宗教に絞られた受容に留まってしまい、本来制作側が目指す意図と乖離しかねない。現在は徐々に取り上げる宗教にも多様性が認められつつあるが、より包括的かつ本質的な意味での宗教理解のためには、更なる多様化や、過去の番組へのアクセシビリティ等も今後の課題になると思われる。

¹⁰⁷ 番組関係者へのインタビューによる。

¹⁰⁸ 番組関係者へのインタビューによる。

¹⁰⁹ 例えば石井は、新宗教やイスラーム等一部の宗教に対してマスメディアがステレオタイプや偏見を生み出してきたことに対し厳しく批判している〔石井：2008〕。石井はNHKも「上質な番組を提供している」と前提しつつも、こうした問題に対する例外とはしていない。ただNHKの傾向は若干ながら変化してきており、2013年1月6日放送の特別番組「日本人は何を考えてきたのか」において大本を取り上げている（第9回「大本教 民衆は何を求めたのか ～出口なお・王仁三郎～」）。宗教番組としてではないが、新宗教として大本が大々的に取り上げられたという点は注目すべきであろう。

以上、ラジオ放送開始時からの全体的な宗教番組の流れを見ると、時代の変遷により性質が大きく変貌したことが分かる。

黎明期当初、NHKはラジオを個人で静かに聴くことで「霊的快感、靈魂の深化、人間性の拡大」を誘致するとして期待を膨らませた。そして宗教放送においてそれは、お茶の間を修養の場・聖性顕現の空間へ変貌させるという文脈に引き継がれていった。しかし戦中にはプロパガンダ、戦後は社会的混乱収束の手段として用いられるようになり、現代のNHKにおける宗教放送の基礎はCIEの指導下で築かれたことが分かる。この間で《聖性》の経験は希釈され、その傾向は現在においても変わらないが、その内容は時代の傾向に合わせ多様性を含み、より広義に聖性ないし宗教性を扱うようになっている。NHK宗教放送は《聖性》をメディア側が一方的に与えるものから、様々な素材を提供する事で個々人が内包する《聖性》を培う役割へと変容したのである。

放送内容は純粋な「宗教的情操の涵養」から「人生の生き方の指針を示す」という、「生」を中心とした内容へと比重が緩やかに推移している事が認められる。「こころの時代」は、心に迷いを抱く人に安心感や生きる指標を提供し、いわば「個々人の内なる聖性ないし宗教性を培ってもらうこと」を目的とした番組である。様々な人間や場面を紹介し、それら全てに通底する一種の《聖性》を個々人で見出してもらうという方針が、聖職者・非聖職者を問わない出演者の人選と繋がっている。

一方これは「宗教的情操の涵養」と必ずしも両立しない場合がある。比重の濃淡はあれど、宗教的教養と生の問題は矛盾するものではない。しかし先述の通りしばしば議論となる問題だが、現在においても新宗教やイスラームが宗教的テーマとして取り上げられる頻度は低く、これらは依然周辺的であり、必ずしも番組を通じて身近になったとは言えない。多くの日本人にとって仏教やキリスト教、最近では組織的形態を持たないスピリチュアリティ等が実生活に密着したものであり、「生」の問題として取り上げる際は必然的に増加せざるを得ない側面は確かに存在する。しかし既に石井が指摘をし続けてきたように¹¹⁰、これらはこんにちの日本人の宗教リテラシーと大きく関わっている問題でもある。「宗教」とい

¹¹⁰ マスメディアの形成する宗教ステレオタイプについては[石井：2008, 2010]を参照。石井によれば、例えば新宗教は怪しい、イスラームは危険、というステレオタイプが誕生したのは主にマスメディアの偏向報道が築き上げたものであるという。新宗教はすべからず怪しいのか否か、イスラームは本当に全てが危険なのか、それを判断するのはその人にある程度の宗教的知識がある事が前提で、殆どの人が聞きかじりの宗教情報をテレビのワイドショーやバラエティ、ニュース報道等から得ている現状を指している。

う教团的枠組に囚われない「宗教性」に領域を広げ、その可能性を伝えるのは、多くの日本人にとっても馴染みやすいと言える一方で、こうした宗教的教養に関する問題を無視できないのもまた事実と思われる。つまり日本国内では周辺的な宗教をテーマとして「生」や「こころ」の問題を伝える事がどこまで可能なのかということである。

その副題が示すとおり、「こころの時代」は「宗教・人生（更に言えば、この順序も大切な意味を持っているという）」を主軸とする番組であり、そこに比重を置いている以上、受け手に精神的安心を与えるのが第一条件と言える。よって現在も多くの人が「宗教」というものに抵抗感を持っている以上、公平性の名の元に新宗教やイスラーム等を持ち出せば、それが視聴者に抵抗感を抱かせるという懸念は否定できない。しかし一歩踏み込んでみると、そうした宗教を素朴に信仰する人々もまた存在し、同じく人生に悩みや葛藤を抱く事もあるが、彼らがここでも「蚊帳の外」「他者」とならざるをえないというマイノリティの問題も浮上する。こうした問題も、石井の分析が既に示してきたように、これまでのマスメディア（特に民放）の報道の仕方がその傾向を助長させてきた部分が大きく、一朝一夕で解決できる次元のものではない。NHKの宗教番組もその束縛からは逃れられていない事からも、自然氷解される性質の問題ではないだろう。多彩な宗教に関する知識の提供は、間接的に宗教リテラシーの涵養にも繋がっていく。例えイスラーム等が自身の生活に直接縁が無くとも、その正しい知識は異文化理解に繋がる上で重要にもなるのである。

現在 NHK の中ではラジオ「宗教の時間」とテレビ「こころの時代」が狭義での宗教番組で、「明日へのことば」が近似の性質を持つ番組と捉えられるが、これは NHK が「宗教」という一つのテーマに対し複数の多角的アプローチが可能な状態にあることを意味している。例えば「こころの時代」では扱い難いテーマは「宗教の時間」で扱う等、更なる横断的な宗教番組展開も可能であり、実際そうした機能分担は徐々にだが既に認められる。今日ではインターネットによるボトムアップ型のメディア環境が定着しつつあり、宗教もまた多様な形で語られ、表現されるが、一方でマスメディアの宗教放送の在り方が人々に与える影響も未だ大きい。よって今後も日本に深く根ざす宗教及び宗教文化をより多層的、多方面に取り上げるという役割や課題を、宗教番組は今後も担うことになると思われる。

第3章 新宗教のメディア・プラクティス——金光教・生長の家・大本を中心に

3-1 教団視点から見る宗教行為としてのメディア実践

NHKの宗教番組を「日本国民に届けられた最大公約数的な宗教番組」と仮定すると、本章では、そうした最大公約数の中にはほぼ入る事のない、新宗教における教団単位でのメディア実践の様相を扱う。仏教やキリスト教等の、いわゆる伝統宗教はこんにちでもメディアへの露出は日常的であるが、新宗教のメディア進出は一般的に戦後CIEによる指導をもってしても定着化することのなかった高き壁であった。

とはいえ、新宗教は電波利用から完全に締め出された訳ではなく、戦後よりラジオを通じた宗教番組制作が見られるようになる。戦後のラジオ宗教放送に関して、番組やその放送時間を詳細にデータ化し、分析したマクロな研究としては、石井の[2002a][2002c]が挙げられる。石井は、戦後の宗教番組の放送時間や放送局を年代別に分析し、(1)現在に至るまでに放送時間は増加しているものの、それは専ら地方局中心である事、(2)放送を行なう宗教教団の数も減少しており、特定の教団が多く地方放送局で長時間放送を行なっている事、(3)放送時間帯も土曜・日曜の早朝に集中しており、ラジオでの放送は必ずしも一般日本人に広く受容されたわけではなかった事を明るみにした[石井：2002a]。また、戦後の多くの教団によるラジオを始めとした様々なメディア利用の様相を、当時の実態調査資料を元に分析し、考察を行なっている[石井：2002c]。

本稿では、こうした包括的な外的・数量的方法論とは異なる観点、つまり教団内部の視点から新宗教の各宗教観とメディアとの繋がりに焦点を当てる。1960(昭和35)年の『新宗教新聞』が実施した調査によると、大部分の電波メディア利用で「純然たる布教目的のため」という回答結果が出ているが、こうした純粋な布教目的と並行して、一部ではメディア自体を基盤として新たな宗教性が生み出されている。

本論文では、そうした教団の例として金光教、生長の家、大本を扱う。これらの教団が電波メディア参入に至る経緯は様々であり、局から放送枠を与えられた場合もあれば、自らその権利を取得するために奔走したものまで様々である。こうした実践を通じて本章で見ようとするものは、一言で布教目的と言われる中にも各教団の宗教観がその基底にあり、それらがメディア参入と共に柔軟に変化していく様相である。本章ではそうしたマスメデ

ィアとの接触により宗教性がいかなる科学変化を起し、教団内外や社会の在り方に適応していったのかを、実際の教団内外の資料を元に分析、考察するものである。

新宗教のメディア参入の前提として、1950（昭和 25）年の放送法成立がある。1949 年 12 月に放送法、電波法案、電波監理委員会設置法案のいわゆる「電波三法」が通常国会に提出され、翌年に可決された事で、民間放送への門戸が開放された。これは一事業者による電波の独占を排除すべきという気運が高まったの事で、早くも 1951 年には中部日本放送、新日本放送（現毎日放送）、朝日放送、ラジオ九州（現 RKB 毎日放送）、京都放送、ラジオ東京（現東京放送）が開局した。これに伴い金光教、天理教、キリスト教系教団の番組が開始、1953 年には孝道教団、1954 年には東本願寺、西本願寺、曹洞宗が放送を開始している¹¹¹。NHK では適正であると考えた以上の宗教放送は流されなかったが、この放送法成立による民放の開始は、宗教、特に新宗教にも自由な放送番組への期待が高まることとなった。

3-2 金光教のラジオ参入——「教養」と「御取次」の狭間で

3-2-1 「電波布教」の開始

金光教が教団として民間放送番組に参入したのは、1951（昭和 26）年 11 月、近畿広域圏を放送対象地域とする朝日放送の要請により「金光教の時間」という番組を毎週水曜日に放送することになったのが始まりである。これは大衆の精神文化向上に貢献するために、朝日放送が複数の宗教団体に放送時間を提供したもので、「不特定多数の聴取者に、宗教的感情を持つことの大切さが分かるような内容にして頂きたい¹¹²」との希望を教団に伝えている。依頼を受けたのは金光教の他天理教や東西本願寺、知恩院、プロテスタントやカトリックの計 7 団体であった。金光教はラジオによる布教を「電波布教」と命名し、その趣旨を同年 12 月号の『金光時報』にて以下のように説明している。

¹¹¹ 石井：2002c, 106 頁。

¹¹² 『金光教報』1978 年 11 月 1 日号, 18 頁。

本教の電波布教は従来 NHK から教派内の個人を対象に講師の交渉があつて、講師がそれぞれ個人の立場で放送をしていたが、今回朝日放送から教派に対して放送の依頼があり、しかも連続して毎週行うようになったことは、画期的な意義を持つもので、本教としては朝日放送の方々にこたえ、電波を通じて一般社会大衆にむかつて教化のお役に立たせて頂くことになった。

もとよりこれは、電波を通じての生神金光大神取次のお働きと信じ、その御用に当たらせて頂くのであるが、単に一教派の立場からだけするのではなく、広い高い立場から一般の人々が宗教心に目覚め確固たる信仰に根ざした生活を打ち立てていくことを念願とするものである。

(『金光教報』1951 年 12 月 1 日)

こうした趣旨の下に放送番組を設けたのが、金光教における初の教派番組である。「広い高い立場から」という言葉には、嘗ての NHK 宗教放送がそうであったように、一種の崇高な使命感を持つ立場であることを自覚していることを想起させる。それまでは自由に電波を扱うことと無縁であった教団が、一転送り手の一員となり、不特定多数の人々の上に神の声を降らせる役目を与えられたのである。11 月、12 月の放送テーマは次の通りで、金光教学院長や教監等がこれを担当した。人選は主に委員会が決定して執筆依頼し、提出された原稿を検討し、執筆者本人が放送局にて録音したものを放送する方式とした。

放送日	テーマ	放送者
11 月 14, 21 日	「金光教の発祥とその使命」	片島 幸吉
11 月 28, 12 月 5 日	「生神金光大神取次の道について」	高橋 正雄
12 月 12 日	「生活の心構え」	白神 新一郎
12 月 19 日	「神と道によつて生きる」	阪井 永治
12 月 26 日	「一つの盲点」	佐藤 博敏

3-2-2 「ラジオの大衆性」対「信者の民衆性」

電波布教協議会

金光教の主要な機関誌内で、初めてラジオに関する記事が登場したのは1925年4月、東京地方のニュースで岡山の大教会が火災で焼失したことを放送されたという記事である。その記事も「東京地方は午前十一時半國民新聞の放送により今回の災禍を一般に報ぜられたと」の一文のみで¹¹³、報道という性質もあり、この頃世間に浸透していた「ラヂオ気分」的な特色はここには見当たらない。また、翌年の4月にもラジオに関する記事が登場したが、どちらかという否定的な意味合いで使用されていた。これは1926年4月2日付の『金光教徒』に掲載された当時の麴町教会長・長谷川雄次郎による「腹の信心」という記事で、「信心の類はいろいろです。分けるならば、いろいろに分けられます。口の信心、頭の信心、腹の信心、と分けるのもその一の分け方です」とし、「口の信心」とは口先だけ立派な事を言いながらも実際の心や行いがそれに伴っていない、いわゆる弁舌のみの信心を指し、それは「鸚鵡信心、鸚哥信心とか、蓄音器信心、ラヂオ信心とか極言せられても、所詮申し開きは出来ずまい」と皮肉を述べている。この言葉が示すように、教団内においてラジオは特別なものではなく、多くの伝達手段の一つに過ぎないという認識であった。

しかし、戦後、民間放送開始後に朝日放送から定時番組枠を割り当てられると、教団内では電波布教に対する本格的な意識変革を余儀なくされることとなる。ラジオ放送の送り手となる事は、直接一般社会を相手に金光教自身の対社会的態度を表明することを意味し、教内的にも対社会的にも重要な意味・影響を持つものである事を自覚した為である。ラジオを通じて布教するという行為は「生神金光大神取次の働きそのものであると考えたい」とし、「一度マイクの前に立つ以上は、その前で生神金光大神の御働きを実現させて頂くものと信念させていただかねばならぬ」と、教団内でもラジオ放送の意義を教義に沿って解釈しようとする側面も認められる¹¹⁴。

そして限られたメンバーでは内容の進展が困難という理由で、放送開始後から10ヶ月後の1952年8月12日には電波布教協議会が開催され、様々な意見交換がなされた。議題として挙げられたのは1) 講演・講話・文書等に比べて一般にラジオ放送というものの持つ特異性は何か、2) 本教の布教としての面から見たラジオ放送の性格、意義、目的は何か、3) 本教の行うラジオ放送の内容（特に御取次の作用との関連において）及びその容易さの程度、4) 本教の教会布教及び教信徒の日常と、本教のラジオ放送との関連、5) 本教のラジ

¹¹³ 『金光教徒』1925年4月24日号。

¹¹⁴ 『金光教報』1952年9月1日号。

オ放送の方法、形式について、6)本教の電波布教運営の方法、組織、機構及び経費について、7) 未開拓地方に対しての電波布教の在り方、8) 放送されたもの（原稿）の扱いについて、9) 効果的な放送の為の聴取者の範囲設定について、10) その他、であった。1)と2)は布教におけるラジオの意義、3)と4)は電波布教と（特に御取次）の解釈について、5)以降は放送における実際問題への具体的対策と大別することができる。

ラジオ布教の意義として協議会が想定していたことは、1) 教会へ通いがたい信徒の為に役立つ、2) 本を読む事になれていない信徒にとってラジオは理解が容易である、3) 家庭で家族が共に教えを聴ける、4) 入信の為の機縁を提供する、等であった。また、近畿教区内での世論調査によると、おかげ話をして欲しいという声が上がっているが、協議会はおかげ話の意義についての検討不足もあり、これに対して慎重な姿勢を見せている。しかし依頼した原稿にはおかげ話が多く、中には我田引水の的な利益話もあったため、原稿内容の検討は非常に厳しいものがあった¹¹⁵。

この中で紙面を割いて言及されたのが、電波布教と御取次の関係性についてであった。ラジオ布教を開始するとやがて「御取次の働きが、結界内でのみなされるものではなく、電波布教も御取次の働きそのものである」という解釈が協議会の中で上り始め、やがて本格的な検討が始まったのである。当時のラジオ上での御取次の考えについては以下のように纏められている。

無論、本教としては、結界取次が基本的なもので、そのことによつて今日までの本教信奉者が現実にかうして救われてきているのだが、そもそも御取次ということが、今日のように各自に自覚的に考えられ出したことは、そう古いことではない。以前は、ただ自分の病気とか悩みについて、それを御結界に出て、先生に御願ひ申し上げ、先生からの御言葉による御指図を頂いて、それで自分の左右を定め、そうすることにより助かり、おかげを蒙つた。そういう方式を、ただ自分の指針とし、御取次を頂くということは、そういうことだと考えていた。

ところが、近時、御取次を頂くということは、各自の生活全面のはたらきの上に、自覚的に頂きあらかわすことであるということが明確にされ出し、すべての本教の在り方がその筋合に向かつて来、それが一つの動向となつてきた。これは、実に本教の信

¹¹⁵ 『金光教報』1978年11月1日号、16、18頁。

念の一大進展であると思うが、そういう自覚が昂まるにつれ、御取次を頂くということが、ただ御結界の場のみ限られるものであるのかどうか、ということが真剣に求められ出し、その結果、従来いわれている教務御用も御取次の作用そのものであるということになった。そういう筋合いから電波布教の働きというものも見ていかねばならぬ。

こうして電波布教の誕生は、本格的に「御取次」のあり方についての問題と絡んでいくことになる。

金光教における「神から金光大神に委ねられた願いに沿い、人の願いを神に、神の思いを人に伝えて、神と人とが共に助かっていく世界を顕現する」という「取次」の働きは、本来特定の座（結界）においてのみ行われるものであった。しかしこの頃より「御取次」解釈の広義化が生じつつあり、その変化の中で電波布教も、広義化されつつある取次解釈の延長線上における問題として「教務御用も取次の作用そのものである、という解釈の元で扱われなければならない」とされたのである¹¹⁶。

また協議会側からすれば、初の教派ラジオ番組ということで不特定の教外者も聴取する可能性を想定して番組を構成しなければならず、その点を苦心しなければならなかった。放送開始から一年近く経過した 1952 年 9 月の『金光時報』には、「ラジオによる宗教放送は、信仰の機縁は与えることはあつても、他の方法に較べ余り効果は期待できぬ」という感触を得ているものの、本教が対外布教への力が微弱である以上、電波布教に対しては「今までにない領域に迄進んでいると思う」として、ラジオの存在意義とそこでの放送実践の価値自体は認めている。そのため宗教放送が入信手引きの働きをするということに対しては過剰な期待はしないながらも「電波の公共性・大衆の精神生活向上」という、そもそも朝日放送が放送依頼を教団に行った際の放送趣旨を改めて再認識し、あくまで一般聴取者を考慮した放送内容を充実させていかなければならないとの観点から番組を編成していくことになった。

投書に見る信者の反応

よって、ここに教団側としてのジレンマが生じることとなる。それは奥深い教義を広く伝播したいという思いと、その伝播方法では最も届けたい一般の人々の理解を越えてしま

¹¹⁶ 同上、13 頁。

い、却って関心が遠ざかってしまうという葛藤である。結果として教団は後者の平易な言葉による講義を選び、内容も当り障りのないものとなっていたため、信者からすると「少々物足りない」性質の番組が続くことになる。

その反応として1953年頃より、ラジオ放送に対する信者の批判的な投書が登場し始める。ラジオ布教に関する一般信者による最初の投書が確認されたのは、1953年12月1日付の『金光教徒』の「声」欄であった

本教のラジオ布教が次第に伸展することは有難いことだ。実意丁寧で、教の押売はせぬなどと坐りこんでいないで、もっと積極的に対外的に進出してほしいと思うにだけに、ラジオ布教の開始せられたことはまことに力強いものを感じた。

現に新しく入信する信徒の中には、放送を聞いて求道心がおき、是非この道をとの心になった者が段々ある事実を以っても、ラジオ布教が如何に意義ふかいかがうかがえる。

然し、その放送者の顔ぶれであるが、始めのうちは「相当な方」の放送で一々御尤もと頭の下るものがあつたが、最近やや低調になったのではなからうか。

やはりもっと人選を考えてほしいものだ。少くとも教外に本教の内容を宣布する以上、人が少ないからではすまされるものがあるのではないか。

同じ人が何回出られてもよいのではなからうか。より一層ラジオ布教を意義ふからしめるために一考を要することであろう。

（「ラジオ布教について」12月1日）

そして1956（昭和31）年から57年前半にかけ、『金光教徒』の投書欄内においてラジオ放送をめぐる激しい批判が繰り広げられた。そこには、放送内容に不満を持つ信者と、公共性が高く、社会教化に立脚した内容を重視する事により、宣伝やおかげ話などをなるべく避けようとした協議会側との放送に対する姿勢の乖離が見て取れる。つまり「ラジオの公共性」と「信者の民衆性」の対立が生じたのである。

以下は『金光教徒』内で展開された教団ラジオ放送に関する記事や投書である。発端となったのは『金光教徒』内のコラム「時言時語」であり、その後「声」にも信者の投書が増加した。

ラジオの「宗教の時間」をできるだけ聞かしてもらっている。他の宗団のことは、ここで問題にすることは遠慮して本教者による放送について感じたことを書かしてもらおう。正直なところをのべるとすれば、放送を聞いてからあと、心にのこるものが少ない。それは放送者に力がないからである。情熱がないからであろう。だからきくものに感激をあたえるところがないのであろう。宗教の伝道には、情熱が必要である。じゅんじゅんと説くはなしの中にも情熱は存在し得る。まずわれわれの難儀さを説いてから、次にその実例を引用、最後に、金光教祖の教をもって括る放送講話の形体は、いままでは、本教放送の一つの「スタイル」につくりあげられてしまった。そのスタイルのよしあしは別としていまのままでは、ちょっと感心できない。はなしをきく方にもきき方がわるいところがあるのかもしれないが、ラジオ放送におけるはなす方と、きく方との問題は全く別物である。どちらも努力せねばならぬが、このへんで新しい宗教放送の道しるべを求めていきたい。

（「時言時語」9月1日）

本教のラジオ放送を聴かせてもらうと、今日迄の放送は皆精神訓話的、道徳生活的なものばかりで、しかも金光教祖の御教えはほんの申訳程度にしか伝えられておらぬ。又情熱と熱化の白熱的信仰を表現していないのは相すまなく思います。今後は金光教の教えこそ世界無二の教えである事を力説し、聴衆者をして直ちに御道の信仰に入らしむ如き放送をしてもらいたい。

（「ラジオ放送について」9月21日）

9月1日号「時事時語」、つづいて前号本欄（筆者註：上記投書）の意見をよましてもらい、敢えて本教のラジオ放送に一言を呈す。放送者に対して本部教庁が「宣伝的意図を盛るな」と指令しているそうだが、それはチンドン屋的宣伝を禁じていると良心的に考えたい。そのことばにおじているのか、一世代昔のような道徳訓話的放送をやっているのが現在ではないか。「金光大神の御取次を頂けば、あらゆる難儀が助かる」と力強いえる放送でなければならぬ。教祖は「おかげのふり売りをするな」といわれたそうだが、「布教活動」はさしとめられなかった。宣伝という語感からくる感じにこだわるとするならば、それは「ラジオ布教」といってよい。「おかげのふり売り」の真意を解し、放送協議会も、放送原稿の審査会みたいなものになさらずに、そういう

ことの研究をするのが大切な仕事ではないのか。

(「ラジオ放送について一言を呈す」 10 月 11 日)

信者達のこのような投書に対し、近畿放送協議会は 11 月 1 日号にて以下のように弁明を行い、ラジオ放送の趣旨を説明する。因みに同日の投書欄にはこれに続き、放送を聞いて入信した人の投書も掲載されている。

朝日放送は、1952 年 11 月 11 日に放送を開始するとすぐ、民間放送の公共性を重視し、精神文化の向上に奉仕する意図のもとに、朝の十分間を宗教団体に提供されることになり、本教は養成により同年 11 月 14 日から「宗教の時間」の放送に参加して今日に続いているのであります。従って放送内容は、社会教化という線に立脚して、本教の宣伝だけに陥ることのないようにしております。

そのため放送協議会は、本教の露骨な宣伝に走らず本教の信心生活を真剣に社会に呼びかけて、一般人の宗教心を呼び覚ますことに努めるよう、共同推敲をしているわけであります。

特別放送というのは本教が時間を買って本拠宇自体が放送するのでありますから、その内容が全く自由なのとは、趣を異にしております。

毎週水曜日の朝の ABC 放送「宗教の時間」の本放送及びその放送協議会については、常にその在り方を検討いたしておるのでありますから、御意見の出てくるところは考究させていただきますが、その趣旨についてご了解頂きたいと存じます。

(「朝日 (ABC) 放送について」 11 月 1 日)

私は毎日午前朝 6 時朝日放送の宗教の時間には必ず、慎重なる心で各宗派の御話を聞いております。その中で、お道の先生方の御話が特に耳にとまり、如何にも人間はかくありたいものであると思われ、最近入信させて頂いたものであります。今後共一層、放送布教の上に御尽力を願うものであります。

(「朝日放送をきいて入信」 11 月 1 日)

これは先にも挙げた 1951 年 12 月の『金光教報』に掲載された電波布教にあたっての記

事に基づいた弁明であるが、それでもやはりラジオ放送に対する信者の意見は続く。

近畿放送協議会「朝日放送について」を、前号声欄で拝見、一応その言われることは分かりますが、お道のため次の点特に要望せずにはおられません。

(一) 放送者の人選を慎重に

どうやら新人ばってきという方針らしく、やたらに新しい人が登場されますが、どうも軽くて他教派の人に、これが金光教の放送だと大言できかねるようなのが多くて、さびしい感を禁じ得ません。

他宗派では管長級の人が、しかも何回も放送され、その宗派の教義がはっきりと分かされて、さすがだと感じられる場合が多いのです。もとより内容的には他のそれとくらべて、有難いものはありますが、それは教そのものの優れたところが然らしめるところで、もっと放送者の人選を厳格にされたら一段と効果的だと思います。

(二) 本教的色彩を強く出すことが、恰も宣伝の具に供するかの如く曲解されているらしいですが、之は大きな誤りです。

教義、教典の内容をはっきりと打出し、教祖の事をはっきりと内容に盛ったからとて、それがそのまま宣伝になるものではありません。仮にそれによりお道に入信する人が次々に出たからとて、何でそれが悪いのでしょうか。そういう事を言うのなら、映画も、幻灯も、その他の一切の文化布教はしてはならぬことになり、特別放送などもっての外ということになります。

現に他宗派の内容が赤裸々に教義を打ち出していて、少しでも嫌な感じはないではないですか。放送者自身の心中に宣伝の野卑なきものさえなければ、いくら強く本教的なものを打出してもなんら差し支えありません。

(「放送内容の充実、近畿放送協議会に提す」11月11日)

信者からの「物足りない」というラジオ布教への批判は更に続く。

文化布教、伝播布教の重要性は今更ここに言を要せぬところ。然るに、何と最近の

放送内容の低調なことか！！先日もある信徒が、「今朝の放送にはガツカリした。聞いていて顔を蔽いたいような気がした。あれではどうも……」と語っていた。

名前ばかり新しい、若い人をならべてみても、少しも内容が新しくはなく、筋も通らず、一体何を言っているのだ！！と叱りとばしたい衝動にかられる事が一再ならずある。これでは金光教の時間を頂くのが勿体ない。

今まで教外者からも比較的受けのよかったのが、こんな事を重ねていると相場はガタ落ちということになるろう。

放送協議会で、原稿を審査するのが、以前は相当本気で取り組んでおられたが、最近はそこが先ずルーズになっているのではないか。いくら原稿執筆を依頼してあるからと言って、どんな原稿でもう呑みにするのはいただけぬ。断乎として返却する位の勇気があって然るべきだ。

それと、徒らに新人のモーションをかけぬこと。新人登庸に焦って、教団の名声ガタ落ちになっては困る。長老でも結構だし、壮年級で、いい人には何回してもらってもよいではないか。

敢えて、最近の放送に義憤を感じずる余り一文を物申す。

（「放送協議会に物申す」1957年3月1日）

実際、ラジオ放送を開始するにあたって、教団はラジオ放送が開始された翌々年の1952年より電波布教協議会を設置して、ラジオ放送が従来のメディアと比較していかなる特異性を持ち、布教面から見たラジオ放送の意義や目的、放送内容の在り方、その放送や形式についてはどのようにするべきかなどを詳細に議論してきていた。換言すれば、それだけラジオ放送というものが、従来教団が利用してきた幻灯や映画とは異なる、公共性の強いメディアであり、放送の在り方に対してより慎重な態度を取らねばならないことを自覚したのである。また、放送開始直後は管長相当の人物が番組を受け持っていたが、やがて若手教師の経験の場として利用されていった状況が見て取れる。

ラジオ放送に対する一連の論争は半年近く続き、結果的に翌年の6月頃に終息を迎えるが、それは『金光教徒』に掲載されたラジオ放送の要約がそのきっかけの一部を担っている。それは、死期の迫った青年が、正しい信心によって不治の病を克服するという、いわゆる「病氣治し」の体験談であった。その回に対する投書は次の通りである。

「本教の放送について」

5月21日、6月1日号に連載された市川彰師¹¹⁷の朝日放送要旨を読み、久しぶりに「之なるかな」との感がした。本教放送は、最近どうも抽象的で、毒にも薬にもならぬような事や、型にはまった対人関係の話などで、本気で聞く意欲が起きなかった。それが、市川彰師のは具体的に、しかも非常に分かりやすく、要を得ているのである。こういうものが本教放送の在り方として、新しく求められる一つの方向だと思う。

（『金光教徒』1957年6月11日付の投書欄）

ここで言及されたのは「二人の病みし人から」という題名の全二回の放送要旨である。一回目は半身不随の身にありながら不満や苦悩、失望を越えて信心と共に穏やかに生き抜いた女性の話、二回目は結核性膿胸に罹った青年が奇跡的に回復した話で、信心にも医学にも偏らず、両方の道を正しく進む事が金光教祖の道であるという内容のおかげ話であった。これらの体験談は、従来の説教的放送内容よりも直接的に信者の共感を得たようで、この記事以降、ラジオ放送に関する議論も紙面上においては終息へと向かっていった。この具体的「病氣治し」という信者が切望していたおかげ話の体裁を取ることで、教団側はラジオ放送に対して一応の理解を得ることとなった。

3-2-3 電波布教による教義解釈の変容とその後

以上の金光教における初期のラジオ実践を纏めると以下のようなになる。

まず、金光教にとってのラジオとは、当初布教拡大に繋がる大きな契機を期待するものであったが、終始現実的な視点を忘れることはなかった。教団としてラジオに期待したのは、主に遠隔地の信者や識字率が必ずしも高くない層への容易な伝搬、もしくは対外布教等だったと言える。しかしその一方で、ラジオでの布教それ自体を「取次」の一形態として位置付ける必要性に迫られたという事実は、メディアによる新しい宗教性創出や教義の改新という可能性を提供したといえる。

先述の通り、番組開始当初、協議会は電波布教も広義化されつつある取次解釈の延長線上における問題として取り扱う意向を示していた。本来神一個人という一対一の間で完結される取次であったが、やがて各自の生活前面に「頂きあらかわす」、すなわち一人一人の間

¹¹⁷ 静岡県磐田教会長（当時）。

題とそれに対して与えられた神の指針を互いに共有するという動向が見られるようになり、その規模を拡大する役割として電波布教が位置づけられたのである。これはメディアを通じた宗教性創出・革新された一展開例といえる。

また「病氣治し」といったおかげ話に対する評判の高さからも、当時の金光教信者が求めていたものは抽象性の高いものより体験談のような具体性を伴うものであったことが分かる。つまりここで望まれたのは宗教を通じた「教養」「修養」よりも日常の信仰によって得られる「おかげ」の物語であった。宗教放送が国民の精神生活向上に資すると期待されたとはいえ、ここでは「ラジオの大衆性」と「教団側の民衆性」とが必ずしも一致しなかったことがわかる。信徒が番組に求めたのは倫理道德話ではなく、あくまで金光教という宗教性の顕現であった。ここからも、この物語が本来は結界で行われるはずの「取次」として信者に受容され、ラジオでこれを放送することは、金光教の神髄である取次という宗教行為の、電波上での拡散と共有を意味していたことが推察される。

しかし実際の電波布教は社会への対外行為でもあり、非信徒にも分かりやすい内容に終始せざるを得なかったのが、電波上での取次の再現性を困難にさせてしまったといえる。教団と信徒との乖離は結局、おかげ話により解消の道が開かれたことから、教団が自覚していた「おかげ話」起用の問題もより早い段階で検討が進められていれば、信者はもとより一般大衆に向けた「おかげ話」の意義についてもより深い洞察が深められていたかも知れない。

その後の電波布教における御取次解釈の経過については、しばらく後の1974年に設けられた放送協議員協議会でも確認することができる。1952年以降2回目となったこの協議会では、ラジオ放送としての電波布教の位置づけについて振り返っている。当時のラジオとの位置、役割、効果の違いに言及し考慮ながらも、宗教放送においては本質的な部分に関しては変化しないとし、布教施策の一環としてのラジオ放送について述べている。現状としての電波布教は放送時間帯や社会における宗教放送の厳しい現状により十分その成果を果たせていないとしながらも、「あくまでも本教の信心が現代社会に電波をメディアムとして直接働きかけているこの電波布教が、大切な布教手段であるとみるならば、起きてくるいかなる諸条件をも克服して、道の根本理念である取次の姿勢、精神にかえって社会に問い、訴え、求め続けていかなければならない¹¹⁸」との見解を示している。

この「電波をメディアムとして」という独特な表現からは、ラジオ放送をあくまで「電

¹¹⁸ 『金光教報』1974年、8月1日号、14頁。

波を媒体とした取次」を主語とした、取次顕現の「場」として捉えようとしている協議会の価値観が見て取れる。電波布教の位置付けに関する討議においては、「本教の道の信心を世間に問う」ことに加え「金光教という名を世間に知らしめる」という宣伝面についても触れ、両者を割り切った形での実践の検討もなされている。これはメディアの多様化や技術の進歩、宗教放送が対面する厳しい現実の反映であると同時に、ラジオ以外に選択肢のなかった 50 年代という時代が抱いたメディアへの期待との差異を示している。しかし一方で「布教の第一線は教会にあるが、電波布教はその補助手段ではない。人が助かるためにある教団布教という実態をもつための補助手段であるとは言える¹¹⁹」とし、電波布教があくまで本質的な意味において拡張された取次であることも確認している。

だが、その後 1978、79 年の電波布教協議会および研修会においては、教団の対外活動として生命倫理等のより具体的な社会問題に接近する傾向が強まっており、電波布教という行為そのものを取次の一環として捉える認識は、以前と比較して明らかに薄れていくことになる。かつてのような、社会要請としての教養・修養と信者の民衆性の乖離の問題は解消したが、取次の場としての電波布教は既に有名無実化し、「透明なメディア」へと変容していたのである。

3-3 生長の家とラジオ局 ——谷口雅春と「国際宗教放送」

3-3-1 「国際宗教放送」への期待

次に金光教とは別の形で、ラジオという形態「そのもの」の中に自身の持つ宗教性との親和性を見出し、その放送権取得のために奔走した生長の家の実例を紹介する。生長の家のラジオ実践は、殆どの教団が目指したような「ことばや語りによる布教」と平行して、全く異なる位相の宗教観をラジオの中に見出し、メディア活動の中に込めたものであった。本節では、「国際宗教放送」設立に向けた谷口雅春の宗教的期待感について説明し、ラジオというメディアが谷口の宗教観にどのような影響を与えたのかを考察する。ここで主題となる「国際宗教放送」とは 1950 年代初頭に短波・中波域で申請された超宗派の宗教専門放送局である。結果としてこの計画は実現されなかったが、放送免許の申請時から結果が下

¹¹⁹ 同上。

りるまでの間、谷口はラジオや「国際宗教放送」に対し、どのような宗教的思想展開を繰り広げたかについて掘り下げてみたい。

「文書伝道」で有名な生長の家が初めてラジオ放送を行ったのは、1952年（昭和27年）10月、ラジオ東京の「希望の泉」においてである。しかし教主の谷口雅春は、この後まもなく企画される宗教放送専門局である「国際宗教放送」設立にも深く関わることになり、これが民放開始直後における生長の家のラジオ活動の中でも一際特徴的なものとなっていく。

「国際宗教放送」は、日本宗教連盟を母体とし、人びとに精神的支柱を与えようとする意図で立案されたもので、宗教的解説をつけたニュース、宗教音楽、宗教文学等を中心とした一教一派に偏らない総合的な宗教番組を編成・放送を目的とするものであった¹²⁰。当時の理事長で僧籍を持つ安藤正純は¹²¹、日本宗教連盟傘下の各教団に、宗教放送設立を提案し、1952（昭和27）年11月に国際宗教放送準備会を設立、翌12月25日に短波放送局の申請を提出した¹²²。中波放送としてはNHK第一と第二に加え、既に関東ではラジオ東京、文化放送¹²³の二局が開局していたが、周波数の再編成によりNHK第二に新周波数が割り当てられ、空いた周波数が民間に提供されることになった。その際中央放送、ラジオ経済、東京放送の三社が免許を申請し、既に短波放送の免許を申請していた国際宗教放送も、翌53年2月27日に追加申請を行った¹²⁴。同年5月26日付の毎日新聞の記事において、国際宗教放送は放送局開設の抱負を次のように掲げている。

全国すべての宗教団体を含む日本宗教連盟が母胎となっており、日本人に精神的支柱を与えようという意図で行う教養放送である。（中略）一教一派にかたよらない公平な番組を作るため、会社と宗教連盟から選ばれた同数ずつの編成委員がこれに当り放

¹²⁰ 『毎日新聞』1953年5月26日付。

¹²¹ 井上、126頁。安藤は1876（明治9年）に真宗大谷派の住職の子として生まれた。早稲田大学を卒業後に東京朝日新聞社に入社し、1920（大正9）年に衆議院議員となった。終戦後は鳩山一郎等と昭和20年に日本自由党を結成するものの、翌46年に公職追放となった。その間も宗教の平和への貢献を模索し各地で講演を行い、日本宗教連盟の理事となった。昭和27年に公職復帰後は、吉田茂内閣で国務大臣を務めている。

¹²² 『毎日新聞』1952年12月26日付。

¹²³ 文化放送設立は聖パウロ修道会と深い関係にある。修道会はマスメディアによる宣教目的で開局申請を行おうとしたが、宗教的不偏を理由に単独申請が許されなかった。そのため他宗教、文化関係者と共に免許申請を行い、1952（昭和27）年3月31日に「日本文化放送協会」を発足させた。初代会長には外交官でありカトリック者でもあった沢田節蔵が就任した。

¹²⁴ 『毎日新聞』1953年2月28日付。

送内容は当然宗教的教養とレクリエーションを主とする。例えば宗教的解説をつけたニュース、宗教音楽、宗教文学などがあり、クリスチャン・サイエンス・モニターに似た行き方だ。また短波の申請もしており、在外邦人向け放送と外国語放送によって世界宗教連合をつくるまでに発展させようと夢見ている。

『クリスチャン・サイエンス・モニター (CSM)』はクリスチャン・サイエンスの創始者であるメアリー・ベイカー・エディによって、当時のアメリカの扇情的ジャーナリズムに対抗し「何人も傷つけない」「リビング・ルームで家族みんなが読める新聞」をスローガンに掲げて1908年に創刊された新聞で、通信社に依存せず、記者のほとんどが教会メンバーによって構成された新聞機関である。国際宗教放送がこのCSMに類似した性格をもつことをめざしていたということが、この紙面から確認できる。クリスチャン・サイエンスは谷口が最も影響を受けたニューソート¹²⁵と関連が深い思想の一つであり、この頃までにも谷口はニューソート関連の翻訳を積極的に行なっている¹²⁶。CSMはその名にChristianを標榜するものの宗教紙を名乗っておらず、教義を宣伝するものでもない。どちらかという生活密着型の問題を好んで取り上げ、超宗派的な立場で「心の成長」を基軸とした記事で構成される高級時事評論誌的な性格を持つものである。CSMに宗教色は殆ど皆無といってよく、谷口が想定する所の「宗教的解説付きのニュースや宗教音楽、宗教文学」等は扱っていない。小田勝己はこのことについて、いくつかの著作を読んだだけでは断定できないとしながらも、「教会の体系の根本には『心の成長』がある」¹²⁷とし、『『病の癒し』は心の成長と不可分である。第三者が「なおしてやる」というような高飛車な態度ではなく、個人の内面の成長と視野の広がり自然にさまざまな改善をもたらす、と考えているようである」¹²⁸と述べているが、恐らく谷口がCSMから学び取ろうとしたのは、小田が挙げたような「(紙面を通しての)心の癒し」の側面ではないかと推察される。紙面には明示されない

¹²⁵ ニューソートはメアリー・ベイカー・エディが1879年にボストンで設立したクリスチャン・サイエンスから離脱した分派である。主要メンバーのエマ・カーティス・ホブキンスがクリスチャン・サイエンスから脱退した1885年頃がその出発点とされる。両者は共に「キリストの科学」を標榜したフィニアス・パークハースト・キンビーの宗教哲学を踏襲しているが、クリスチャン・サイエンスがエディの著書『健康と科学』を権威とし全体的統一を要求するのに対し、ニューソートは教説の解釈多様性を認め、開かれた知的交流から構築される知を尊重した点が大きく異なる。

¹²⁶ 谷口のニューソートとの関わりは深く、「生長の家」立教後も、海外のニューソートやクリスチャン・サイエンスの活動家たちとの積極的交流を行なっている。それゆえにアメリカでは「生長の家」はニューソートの一派として認識されている。

¹²⁷ 小田、16頁。

¹²⁸ 同上、18頁。

ものの、国際宗教放送の運営にクリスチャン・サイエンスの報道指針を手本とする姿勢が伺えるあたりに、谷口の宗教的な目的でのラジオ放送参入への積極的関わりを見て取ることができる。

1953年に入ると、ラジオ機器頒布に関する広告が『生長の家』誌の巻末に3度ほど掲載されるが、掲載された3月、8月、11月号は、それぞれ全国紙上（毎日新聞）でも国際宗教放送に関する数少ない記事が掲載された時期とほぼ一致する。対内・対外向けの広告掲載の時期を一致させた動機としては、信者に対しては国際宗教放送に対する関心をより身近なものとしてもらい、対外的にはこうして獲得した需要を、直接国際宗教放送設立に対する要望の多さとしてアピールできることを勘案してのものであったと考えられる。

また『生長の家』9月号には「竜宮寶藏会」という経済会が発足されたことが紹介される。同会は公益目的のための経済機関で、会員には特約店利用による割引が得られるという生活協同組合的な特典を与えるものであった。国際宗教放送の代表人とされる谷田国次郎が主な発起人であり、また寶藏会会則の第二章「目的」には「本会は共同精神を具現することと、経済循環の法則である「出せば出すほど殖える」と云う無限供給の精神原理をそのまま経済行動に実践し、人類光明化運動を遺憾なく展開せんことを目的」とするが（第4条）、その目的を具現化するための実践として「国際宗教放送の建設に協力し、国内及び世界の宗教が相互に理解協力して活動し、人類平和の根本的な解決貢献せんとする」（第5条）ことが第一命題に掲げられている。この「龍宮寶藏会」はその設立時期を考えると、会員達にも実利的な側面が多少はあったものの、その実は国際宗教放送の施設運営費確保のための釀金機関としての役割が主であったと言える。しかしながら、こうした努力にもかかわらず、この電波獲得競争は、最終的には中央放送とラジオ経済が合併して設立された「日本放送（現ニッポン放送）」に免許が下ることになり、結果として国際宗教放送の壮大な計画は未完に終わった。

とはいえ、谷口もラジオ放送から即座に撤退したわけではなく、別途以前より申請していた短波放送の「日本短波放送局（現ラジオ NIKKEI）」設立へと運動の方向性を変更し、これを1954年に実現させる。この放送局は、「経済、市況、教育、宗教など中心に放送しようというねらい」のもと、「戦後の荒れ果てた国民の“こころ”を豊かにする」ことを目的に設立され、この中で生長の家は1959年11月より「幸福への出発」という宗教番組

を開始し¹²⁹、今日に至る¹³⁰。

当初の CSM 的な放送局設立という構想から比較すれば小規模なものへと落ち着いたが、それでも自らの放送局設立という願望の実現には至ったことになる。2005 年までの段階では、他の主要な民間ラジオ放送局（ニッポン放送、TBS ラジオ、文化放送、ラジオ日本）の番組基準と比較しても、ラジオ NIKKEI の番組基準における宗教項目の割合は高めである¹³¹。先の新聞記事にも掲げられたように、開局当時の放送規定において「宗教」という文字が既に他の項目と併記されていたが、現在においても「日経ラジオ社は、広く全国の聴取者を対象とし、経済、教育、宗教等、実生活に即した番組を放送し、世界平和の実現と日本文化の発展に寄与し、公共の福祉に役立ち、あわせて広告媒体として、わが国産業経済の繁栄に貢献することを目的とする」と、その傾向を踏襲していると言える。

3-3-2 ラジオと「神想観」——「霊交のアンテナ」

この期間、すなわち 1952-53 年頃の谷口のラジオに対する熱意は、主に機関誌『生長の家』において顕著に認めることができる。特に放送局の認可を巡る競争の展開された 1952-53 年にかけての谷口の『生長の家』誌では、新聞に「国際宗教放送」の記事が掲載される前後にラジオ機器の広告を掲載したり、日々掲載される法語においてもラジオと自ら編み出した行法である「神想観」との類似性を連日のように説いたりしており、特に 7 月頃の法語にはそうした特徴が目立っている。以下の記事はそのごく一部である。

私たちは皆、ラジオの放送波の中に住んでゐます。それと同じやうに人間精神の放送波の中に住んでいるのも事実です。その波は単に弱電流となつて神経組織の中を交流し、内臓を動かしたり、筋肉を収縮せしめたりするだけではなく、それは精神波動となつて宇宙到る處に放送されてをり、私たちの周囲には無数の想念感情の放送波が充満してゐるのです。

（「私たちは人類の想念感情の波動の中に住む」1952 年 2 月 5 日）

¹²⁹ 『毎日新聞』1954 年 6 月 17 日。

¹³⁰ 2014 年現在、過去の放送回はポッドキャストで視聴可能である。

¹³¹ 番組指標の冒頭で「日経ラジオ社は、広く全国の聴取者を対象とし、経済、教育、宗教等、実生活に即した番組を放送し、世界平和の実現と日本文化の発展に寄与し、公共の福祉に役立ち、あわせて広告媒体として、わが国産業経済の繁栄に貢献することを目的とする」と、敢えて「宗教」を文言に組み入れているのはラジオ NIKKEI のみである。

「脳髓の考え」が「内部神性」なる「本当の自分」への考へに一致した「心の思ひ」となつてあらはれて来るやうにするためには、私たちの脳髓の考へを、神にまで波長を合はすやうにつとめねばなりません。即ち、心をしづかにして神の御心を脳髓に感じ、その啓示を受けてそのまま素直に実行しようと云ふ決意を起こさなければなりません。これが即ち脳髓ラジオが内部神性（本当の自分）に波長を合はせる道なのです。

（「脳髓ラジオを「神性」の放送に波長を合わせませう」1952年7月5日）

「人間の心は、常に脳髓組織と云ふラジオ設備をもつて、自分自身の想念感情を周囲に対して放送しつつあるものである。その想念感情の強度に応じて、それは遠隔の地に達するものもあれば、近距離にしか達しないものもある。併しいづれにせよ、我々は数億の人びとから放送されつつある思想感情の波によつて取り巻かれているのである。

（「人間の脳髓は一種のラジオ・セット」1953年7月20日）

この他、「神想観の注意」と題して、自ら「人間受信機」となり、明確な目的を想念しながらの精神集中の重要性を説いたり¹³²、『『完全な信仰』をもつと云ふことは、「神の国」に「脳髓テレビ・セット」の波長を合はすことになる」とする他にも、神の言葉で創造された世界（実相の世界）を「放送番組」と喩え、神を信ずるということはその放送番組の波長に同調することであるという喩え話も披露している。

「生長の家」を創立する以前の谷口は、日本の霊学や海外のメタフィジカル宗教に深く傾倒してきた経歴がある。神経衰弱を発症してから三吉霊峰の催眠術を皮切りとして大霊道、健全哲学、渡辺式心靈療法、耳根円通法を実践しており、その後大本に入信する。大本事件などを通じて1921（大正10）年に脱退後は一燈園訪問、スピリチュアリズム、ニューソートの翻訳に携わり、昭和5年にメタフィジカル・ヒーリングを日本で展開する拠点として『生長の家』誌を創刊するに至った。¹³³

西洋の諸精神科学に深く影響を受け、メタフィジカル・ヒーリングを重視してきた谷口

¹³² 『生長の家』1952年2月号、7頁。

¹³³ 吉永、379頁。

にとって「エーテル」や「波動」は他者へ力を伝える媒体（メディア）であるし、ラジオはそうした神想観を喩えるには最適なメタファー、もしくはそのイメージを具象化した装置そのものであった。ラジオの電波送受信の原理は、人が高次の存在との合一を果たすための行法である「神想観」の過程とそのまま重なるものだったのである。

神想観とは精神統一によって自らの靈性を高次の次元へと引き揚げることにより、神との合一を達成するという谷口の発案した行法で、1930年の『生長の家』第一輯第四号に初めてその名が登場した。そこでは「神想観」を以下のように説明している。

生活に必要なものは必ず神が誰かの手を通じて吾々のところへ持つてきて下さると云ふことが理論ではなく実際にわかつて来る（といふ）境地に達するにはどうすれば好いかと申しますと、「生長の家」では「神想観」と云いまして、神との一体感を深める修行を致します。

吾々「生長の家」では就寝前に合掌正座して「神想観」の十分間修行をするのであります。即ちこの合掌を靈交のアンテナとして生きとし生ける物を活かし給へる無限智、無限光明、無限生命と一体となると観じ、（中略）活かされていることの深い深い信頼と平和と有りがたさとで心を充たしてから眠りに入るのであります。（点は筆者による。以下同）

（『生長の家五十年史』237頁）

この神想観は、谷口にとって「自然科学的」「神道的」「仏教的」「基督教的」なものであり¹³⁴、谷口の万教一致の思想を可能たらしめる根拠となる観念である。そして「これまでの坐禅や鎮魂や祈りと違って、全ての人に神人合一の世界を招来する」ものである。つまり、神想観は正しい手順に則れば誰でもその境地へ至る事が可能という、ある意味では非常にシステマティックな面を持つ行法であった¹³⁵。

以降も長い期間にわたり谷口はしばしば神想観を「靈交のアンテナ」という比喻を続けている。例えば谷口「生長の家を通じて働き給う神よ、この合掌をアンテナとして大生命

¹³⁴ 『生長の家五十年史』，237頁。

¹³⁵ 同上，238頁。

と一体にならせ給え¹³⁶」「合掌を天地の方向に一致せしめつつこの位置に持って来るのは、眉間、手指および手掌、息という三つの霊脳の中枢を一か所に集め…そしてここに、ラジオ真空管を沢山並べたように、一種の霊的波動を受けるアンテナが構成されるということになるのであります。……この霊気の波動に実相を觀ずる念を加えますと霊気の波動が実相の波動と一つに合うということになり、そこに実相が実現する契機が作られるという事になるのであります¹³⁷」等、ラジオを引き合いに出して神想觀を説明する描写はある意味定番化していく。

またメタフィジカル宗教の系譜を引き継ぎ、谷口は先に登場した「エーテル」を非存在の例妙なエーテルが生命磁気や波動などの形態で人間の身体にも影響を与えると捉えていた。『生命の実相 第一巻』に「生長の家では必ずしも耳に聞こえなくともエーテル波動（ラジオ等）」でも思念波動でもすべて波動を指して、コトバというのであります」とあるように、谷口にとってエーテルとラジオの電波（波動）は「コトバ（言霊）」を生成するための「同質の存在として」捉えられていたのである。「神想觀」という言葉が最初に登場したのは1930年6月、最初期の『生長の家』誌においてであるが、世間に「ラヂオ気分」が蔓延していた時期とも重なっており、おそらくは先の久米が述べたような霊妙なラジオ体験と同種の体験の影響を少なからず受けて来たことは推測できる。世間の気風、そしてニューソートや大本、欧米の心靈主義等の思想もまた、ラジオへの想像力を神秘的想像力へと接合させる強力な磁力となったのは言うまでもないだろう。

3-3-3 「宗教的」「社会的」救済としての放送事業

言霊や波動を伝道力の根元的力と捉え、その実践により成功をもたらした「文書伝道」が、布教活動であると同時に宗教実践そのものでもある生長の家において、ラジオは後の全体的な活動から見ればその一部に過ぎなかった感は否めない。しかしながら、当時の谷口にとってラジオという文明の利器は、洋の東西、科学と宗教との融合を示す象徴的メディアでもあった。谷口の宗教觀にしばしば認められるように、その行法や思想は、科学主義的な色彩を帯びており、正しい手順さえ踏めば誰もが実行可能であるという側面を持つ。そしてラジオが「電波を通じて声を運ぶ装置」であるということは、谷口においては「エ

¹³⁶ 谷口：1957，20頁。

¹³⁷ 谷口：1970，66-68頁。

ーテルを通じて言霊を運ぶ装置」とも換言可能であったと言える。ラジオがいわゆる「声の文化」に属する装置であったにもかかわらず、従来の文書伝道と相反するものではなかったのは、『生長の家』や当時の機関誌で散見されたように、谷口はラジオの電波と自らの神想観との間に親和性を見出した部分が参照点になる。つまりラジオの出現によって、文書伝道と神想観が混合した発展系の宗教観がここに誕生したのである。確かに身体と波動の関係を説明する「ラジオ」と電波との喩えが、谷口においてメタファーに過ぎないのか、実在的なものとして捉えられていたのか、その境界線は極めて曖昧であるが、メタフィジカル宗教の文脈からすれば単なる言語的なメタファーには収まり切れない側面を持つことは明確である。また、抽象度の高いエーテルの概念を説明するのに、一般信者にラジオという具体的なイメージは好都合であったことも推察できる。いずれにしても、谷口やその当時を生きた時代の人々が抱いていた「エーテル」に対する 20 世紀初頭の生々しいリアリティを無視してこの宗教観を現代の感覚に即して語る事は、現代のいわゆる「外側」からの感覚で、当時のメディア状況を眺めて原始的であると評するのと同等の暴力性を含むことになる。この点には留意しなければならないだろう。

また、久米の体験と同様に、谷口は世代的にも戦前の高嶋や友松らの影響力を経験していた可能性は高く、同じく文才と話術に卓越した谷口も、嘗ての華々しいカリスマ講和者達を手本とした可能性はある。当時の新聞資料等を紐解くと、熾烈な電波争奪戦の渦中で、いかに谷口がラジオを中心とした理想郷を打ち立てようとしたかが見て取れる。この 1950 年代初頭は同時に GHQ による統制管理の終焉期であり、神社本庁を中心としてそれまで統制対象であった国家神道の護持運動が再開され、生長の家もその先陣を担う形で活動に参加していたこととも無関係ではない。事実「国際宗教放送」には神社本庁も深く携わっており、谷口の実践もこの文脈から全く独立して議論できるものではないだろう¹³⁸。この際の谷口が危惧したのは「日本国歌の強力なる骨組みであった所の天皇を中心とする日本国民の大家族的信念の破壊」であるとされており¹³⁹、ラジオがそうした大家族的共同体の紐帯の強化手段として考えられた事は容易に想像できる。しかしその一方で、先述の通り、この電波争奪戦時期にあたる 1952-53 年頃にかけての機関誌内における信徒向けの法語には、ラジオと精神統一の仕組みの親密性やそれを通じた神想観の在り方といった個人的宗教実

¹³⁸ 神社本庁を起点とした国際宗教放送の議論に関しては〔井上：2008〕を参照。ただ本論と井上の議論の視点はそれぞれ独立しており、国際宗教放送を巡る生長の家と神社本庁の関連性に言及した研究はまだなされていない。今後の研究課題として提示しておきたい。

¹³⁹ 島藺：2003b, 9 頁。

践に関する記事が多く、天皇に触れた内容が殆ど見当たらないこと、そして天皇制に関する記述は、少なくとも電波争奪戦の決着後によりやく機関誌上でも目立ち始めることから、当初から天皇制護持のプロパガンダ手段の確保が放送局設立の第一の目的であったとは少々考えづらいものがある。少なくとも国際宗教放送局設立を第一の目標としていた間は、天皇を中心とした大家族の共同体さえも谷口の抱く宗教世界の一部となるような——すなわち言霊が電波に運ばれる事によって実現される、より超越的・包括的な世界観が念頭にあったと捉える方が妥当にも思える。これは機関誌『生長の家』の座談会において「宗教が社会的な角度から社会全体の組織を救いあげなくては間に合わない」という対談者の言葉を受け、「社会に通底する無意識の世界に入り込む」という側面と「政治的な面に浸透してゆく」という宗教的・社会的な二重の側面からの放送事業による救済を目指していた事からも推察される¹⁴⁰。

結果として「国際宗教放送」設立計画は失敗に終わり、ラジオに対する壮大な希望も「ラジオたんぱ」設立という、当初の壮大な計画と比べれば「矮小化」されたものに落ち着いた。そして 1952（昭和 27）年より始まった「希望の泉」も 1954 年 1 月に中止となり、「国際宗教放送スタジオ」は間もなく生長の家本部として再生することとなった¹⁴¹。

「国際宗教放送」設立に向けた谷口の取り組みは、単純に宣伝機関としての役割だけでは語り切れない、ラジオによって強力に支えられた宗教観によって支えられた活動であった。ラジオは地上のあらゆる場所に言葉（言霊）を届け「生命」を行き渡らせるまさに理想の媒体（メディア）だったのである。

3-4 大本とテレビ——ブラウン管のページェント

1950 年代は民放ラジオの年であったが、同時にテレビ放送が開始された時期でもあった。当時のテレビは高度成長期時代の三種の神器の一つと呼ばれ、大衆に特別な待遇を以て受け入れられていった。「文明の利器」であったラジオがいくつかの教団の宗教観を革新したように、テレビにおいても同様の現象が起きたのだろうか。本節では、テレビの黎明期で

¹⁴⁰ 『生長の家』1953 年，41 頁。

¹⁴¹ 評論家の湯川秀良によると、その理由は「宗教放送にふさわしからぬ露骨な宣伝のため」、放送に「中止の断が下された」という。〔湯川：64 頁〕

ある昭和 30 年代の大本という一教団とテレビとの出会いの様子を辿り、テレビ出演という体験が教団内において如何なる意味をもって受容され、以降の活動に影響を与えたのかを、教団の視点から考察する。

大本が初めてテレビに登場したのは 1960 (昭和 35) 年である。前章で述べたとおり NHK のテレビ宗教番組「宗教の時間」の放送開始は 1962 年なので、それに先立つ 2 年前には既に新宗教はテレビに登場していた事になる。

大本は 1892 (明治 25) 年に立教し、「万教同根」(全ての正しき宗教はその根本を辿れば一つになるという思想) や、「霊主体従」(人間は霊魂と肉体から構成されるが、その主体性は霊にあり、肉体はその器に過ぎないという思想) 等を主軸とする。この大本が出口なお・王仁三郎という二大柱を礎とし、社会的にも大きく影響を与えながら発展してきたテレビに登場したのは 1960 年の 2 月であった。内容はこの時期に執り行われる年中行事である「節分大祭」の様子を映したもので、15 分間のニュースの中の、わずか 3 分間という短い放送時間ではあったが、教主の顔や祭の様子などが、初めて公共の電波を通じて登場したという点で大変大きな意味を持つものであった。

この頃大本は、その圧倒的なカリスマと神通力によって教義体系を確立させ、教団を力強く導いていった出口王仁三郎が 1948 (昭和 23) 年にこの世を去り、次いで二代教主となったすみもわずか 4 年後の 52 年に逝去、王仁三郎とすみの長女である直日が三代教主の座を継いでいた。また教団内部の様々な活動の拡大・多様化によって組織の再編の必要性が俎上に上がっており、数年後には開教 70 年を迎える事もあり、教団としてはまさに飛躍の為の転換期を迎えようとする最中であった。

そしてまた、メディア史という観点からこの時期を見ると、テレビが本格的に社会に普及し始めたという意味で重要であった。テレビは高度経済成長の象徴であり、従来の主要なメディアであったラジオのように音声だけではなく、動く映像を送り出す画期的なメディアとして登場し、皇太子の成婚中継等の一大イベントを契機として飛躍的に普及率が伸び、一般家庭に浸透してきていた。

大本にとってテレビというメディアは、これまで紹介してきた金光教や生長の家と同様に、この当時においては重要な役割を果たし、その後の展開の大きな転換点として機能したものの、それ以降一貫してテレビが教団内で大きな位置を占め続けていた訳ではない事

は予め断りを入れなければならない。その背景には、大本事件やこれまで見てきたような世間の新宗教に対する電波利用へのハードルの高さが起因とするものである。

それでもなお、ここでその短期間の出来事を取り上げようとするのは、テレビという当時最も華やかで魅力的なメディア体験が、当事者である教団にどのような影響を与えたかを考察する為である。それまで放送メディアといえはラジオしか扱いが無かった大本であるが、自らの姿が映像化され公共の電波に乗るという出来事がどのような意味を持ったのか。テレビに映し出された内容自体も重要であるが、当時において「テレビに映る」というメディア体験が、当事者たちに与えた影響を浮き上がらせるのが本節の目的である。

3-4-1 「神器」としてのテレビの普及

大本のテレビ放送実践を見る前に、まずは本稿の対象とする 1950 年代（昭和 30 年代）当時のテレビの様子について、そのメディア史の外観に触れておきたい。

先述の通り、日本国内におけるテレビ放送開始は 1953（昭和 28）年で、アメリカや欧州とほぼ足並みをそろえて開始された。日本でテレビの社会浸透を手助けした要因は、主に街頭テレビや戦後の高度経済成長、そして皇太子の成婚パレードという国民的大行事であった。

街頭テレビは、NHK 東京（現 NHK）とほぼ同時期に国内初の民間放送としてスタートした日本テレビ放送網（略称日本テレビ）が、開局にあたっての市場戦略としてとして 1953 年に各地に設置したものである。当時のテレビの価格は一般人の平均的な年収を遥かに上回るもので、一般家庭には手の出せない高級家電であった。そこで日本テレビの系列母体でもある読売新聞社社主・正力松太郎は、テレビは買えずとも放送には関心を持ってもらおうと、大衆にテレビというものを体験させ、同時に広告収入の獲得にも役立てようとする目的から、主に首都圏の駅前や盛り場等、計 55 か所に 220 台の大型テレビを設置した。設置場所としては、新宿や東京、渋谷、品川、池袋等、東京都内の主要な駅前、浅草観音や水天宮境内、巣鴨とげ抜き地藏等の神社仏閣、そして主要な私鉄沿線の駅が選ばれた¹⁴²。また、こうした首都圏の街頭テレビの設置状況とは別に、地方では全国各地の電気店の店頭ディスプレイされたテレビが街頭テレビとしての役割を果たし、一般大衆とテレビと

¹⁴² 吉見：2004，183 頁。

の初めての接点となっていた。ボクシングやプロレスの試合が中継されると、たちまち街頭テレビの周囲は黒山の人だかりとなり、その様子を見た飲食店主や商業店主たちがテレビの持つ集客力を認めて店内にテレビを設置し始め、徐々にテレビは該当から屋内へと浸透してく¹⁴³。

こうしてテレビが普及した背景には、それを後押しした様々な経済的・社会的背景も無視できない。戦後十年経過した 1955 年（昭和 30）年頃から日本は神武景気（1957-62 年）、岩戸景気（1958-61 年）といった高度経済成長期を迎えるが、こうした好景気は自動車や様々な電化製品といった耐久消費財の大量生産を可能たらしめ、生活を著しく変化させていった。こうした経済成長とそれに伴う技術革新に加え、57 年に郵政省がテレビ局開設のために必要な予備免許を大量に交付したことも重なり、テレビ受像機が大量生産体制の軌道に乗ったのである。こうして 58 年には 53 年当初の価格の半額程度でテレビが購入可能となり、同年 5 月には受信契約者数は 100 万件を突破した。

このようにしてテレビという装置、すなわち「ハード」が大衆の手にも届くようになったのであるが、テレビを購入してもそれらを見たいという需要が伸びなければ、テレビの拡大・浸透は困難である。ハードの拡充の次に要求されたのが放送される内容、すなわち「ソフト」の充実であった。そして、そのソフト面の充実を大きく後押しする事になったのが、1959（昭和 34）年 4 月に行なわれた皇太子の婚儀と馬車によるパレードの中継であった。

1958（昭和 33）年の 5 月に 100 万件に達したテレビ受信契約者数は、同年末の皇太子の婚約成立と共に急増し、翌年 4 月のパレードの放送一週間前には 200 万件を突破した。

そして同年 4 月 10 日の結婚の儀当日は、NHK、ラジオ東京（現 TBS）、日本テレビの系列局が、かつて無い程の人員と機材を導入し、その様子を始終中継することとなった。これは当時、世界でも前例を見ない規模の放送であったという。

10 時から婚儀の礼が執り行われたのは、皇霊殿・神殿と並ぶ「宮中三殿」の一つ、賢所であった。主に宮中の祭祀を行なう場所であり、最も神聖な場所である「聖域」だが、この結婚の儀に際し賢所に初めてテレビカメラが入ることになった。そしてこの後に、皇居から東宮仮御所までの沿道にて馬車によるパレードが行なわれた。この馬車に乗った皇太子夫妻の姿を追ったのは、沿道に設置された 100 台以上のカメラ、そしてカメラとテレビ局を繋ぐ為に可能な限り出動させた中継車、さらに上空から中継を行なった各テレビ局の 4

¹⁴³ 同上、182-183 頁。

台のヘリコプターであった。

こうした国民的一大イベントを迎えるにあたり、ぜひともお茶の間からパレードの様子を見たいという人びとの要望が、テレビ受信契約者数を一年で 200 万件へと倍増させ、テレビを街頭から店舗、そして一般家庭内部へと導入させる事に成功させた。そしてお茶の間にテレビを迎え入れた家庭は、ブラウン管に映し出される様々に演出されたパレードの様子を楽しんだ。

また当時のテレビは、電気洗濯機、電気冷蔵庫と並び家電の「三種の神器」と呼ばれていたことは有名であるが、大衆間ではその言葉の示す通り「ありがたいもの」という感覚があり、部屋を暗くして正座をしながら見るのが「正しい視聴」の姿であった。テレビは人々と皇族の神聖なる儀式を取り繋ぐ、まさに「神器」だったのである。このように 1960 年前後のテレビの発展は、高度経済成長による大量生産体制の確立や皇太子成婚パレードによって実現されたと言っても過言ではない。

3-4-2 変革期の大本とテレビ放送

変革期の大本

同時期の大本は、こうした社会的背景の中において一つの転換期を迎えていた。内外へと大きな影響力を持ち、圧倒的なカリスマ性で大本の広告塔の役割を果たしていた教主・出口王仁三郎が 1948（昭和 23）年に没すると、その跡を継ぎ出口すみが教主となった。王仁三郎の妻で開祖なおの娘でもあった二代教主のすみは、その人柄から「大地の母」と仰がれ、また谷川徹三や北大路魯山人からも称賛を受ける程の優れた芸術家でもあった。

しかしこのすみも、王仁三郎の死からわずか 4 年後の 1952 年にこの世を去り、王仁三郎とすみの長女・直日が三代教主として教団を継承していた。直日も母に似て非常に温厚な人柄で、主に芸術方面に力を注ぎ、特に農業と伝統芸術の研鑽に勤しんでいた。そして短歌や茶道、能楽、絵画、書道、陶芸等多岐にわたる芸術活動を通じ、宗教と芸術と生活の一体化をその生き方の根幹としていた。

先代達の尽力により順調にその規模を拡大させ、農業や芸術運動、社会福祉事業等、多様な展開を繰り広げていた大本だが、1955 年になるとそうした団体の活動の多様化と拡散化が目立ち、総合的な調整の必要性が唱えられるようになる。三代教主である直日自身も「あまり手がひろがりすぎて、ともすればおのがむきむきになるという面がでておりはし

ないか、総合的に一本化すればもっと力がでるのではないかと思います」との意向を示し¹⁴⁴、大本は様々な関係諸団体の一本化を図る運びとなった。まず 56 年に教団の組織面・財政面の一本化と、それまで各団体が独自に発行していた定期刊行物を総合雑誌「おほもと」一種にまとめて発行する方針を打ち立て、57 年には、それまで宗教法人法の解釈に従って分割登記していた「大本」と「大本総本苑」「瑞泉郷別院」とを宗教法人「大本」として吸収合併し、その登記を翌年 4 月に完了し、新たな教団体制が確立した。

宣教活動の大幅な拡大へ

宗教法人大本として抜本的な構造改革を行なった教団だが、奇しくも新たな体制を確立した 1958（昭和 33）年という年は、大本では特別な意味を持つ年とされていた。その為基本方針を打ち立てる際に大きな目標意識を信徒達にもたらすものになったが、それは次の教団基本方針と実施要項に関する冒頭文からも確認できる。

昭和三十三年は、大本神業の上から数々の意義深い重要な年であり、あなないのまことをつくり、みろくの世を実現する、報心みろくの働きを本格的にすすめねばならぬ年である¹⁴⁵。

この年は開祖（出口なお）の昇天 40 周年に当たり、三代教主の直日も^{みろく}五六七（56 歳 7 カ月）の年を迎え、さらには信徒の信仰でもっとも重要な基盤となる礼拝所・万祥殿の完成が予定されていた¹⁴⁶。また、昭和 3 年（1928 年）3 月 3 日に王仁三郎が 56 歳 7 カ月を迎えたことを記念して「みろく（五六七）大祭」という祭りが始まったこともあり、33 という数字は大本の教義上最も重要な意味を持つ数字であった。このことから、この年は教団にとって非常に意義深い年であり、改めて教団活動地盤固めが第一命題となったのである。

直日は「神威いよいよ現れたる昭和 33 年に当り、全信徒は御神意を体して総力を結集し、確乎不拔の信念をもつて、みろくの世実現のため、言心行一致のまことをつくし、大宣

¹⁴⁴ 『大本七十年史』，1036 頁。

¹⁴⁵ 「教団基本方針について」「愛善苑」1958 年，16 頁。

¹⁴⁶ 大本には京都の綾部・亀岡の二ヶ所に聖地が存在する。綾部にある「梅松苑」は大本発祥の地・祭祀の中心地であるのに対し、亀岡の「天恩郷」は宣教の中心地である。万祥殿が建てられたのは「天恩郷」の方である。

教の徹底を期さなければならぬ¹⁴⁷」とし、この年の基本方針として「教団内部のみろくの世の具現化」「国内・海外宣教の徹底化」「宣伝使¹⁴⁸の宣布の教化」の三大要項が掲げられた。後者二点は宣教活動に関する事項なので、この年に「本格的な宣教活動の強化」が方針の基軸として強調されていることがわかる。そして同年 10 月にはこの新方針に基づいて本部の機構が大幅に改められ、特に宣教に関しては集中的な機動性を発揮するために、地方宣教や海外宣教、青年部や婦人部など、活動範囲や対象によって分割されていた各宣教部門を統合し、「大宣教部」として大幅な組織改革が行なわれ、以降の宣教基盤の強化を図ったのである。

大本は初期の段階より宣教活動の一環としてメディアを率先して取り入れてきた。機関誌による宣教は 1909（明治 42 年）から既に開始され、大正期には「大正日日新聞」を買収して宣伝活動を展開している。さらに昭和に入ると幻灯や音楽、写真や映画等も積極的に活用し、電波メディアに関しても 53 年にはラジオ中国（現中国放送）で、地元の宣伝使による番組を月 2 回の頻度で放送をしている。こうした積極的なメディア利用の背景を成すのは、その根本となった文書宣教に見られるように、教祖・王仁三郎のメディアへの非常に高い関心であり、このことを切り離して大本の布教を語る事は不可能である。王仁三郎は自らの表現の多彩さから、機関誌や新聞のみならず、現在「メディア」と称される情報伝達媒体全体に幅広い関心を抱き、レコードの吹き込みや劇映画の制作に携わった。そしてその中で王仁三郎がスサノオや七福神に扮するのは、



（図 3）みろくに扮する王仁三郎

自らもまた「神のメディア」であったためである。情報媒体のみならず書や焼き物、歌などといった表現手段としてのメディアの多様性は、王仁三郎の演劇的（変身的）性格そのものを表し、同時に教義や精神世界を顕現する舞台を意味していた（図 3¹⁴⁹）。こうした王仁三郎の多様・多層的なメディア観が後の教団に大きく影響していったといえる。

¹⁴⁷ 前掲「教団基本方針について」，16 頁。

¹⁴⁸ 大本において布教を使命とする役職者。

¹⁴⁹ 武邑，109 頁。

1958 年（昭和 33 年）に教団基本方針として打ち立てられた「宣教活動の強化」という目標は、翌 59 年になると更に具体性を帯びるようになる。これは、3 年後の 62 年に大本が開教 70 年、三代教主就任 10 周年及び還暦を迎えるにあたり、この重大な年を有意義に迎えるため、様々な新しい取組が計画されていく為であった。63 年までを開教 70 周年記念事業期間と設定し、60 年はその初年であるため、一年の中で最重要行事である「節分大祭」を対外的にもアピールする計画が立てられ、その一環として本格的なる放送メディアへの参入が検討されていたのである。

実際に 1959（昭和 34 年）は宣教手段としてのメディア、特に対外向けに発信するためのメディアへの関心が強まり始め、たとえば 4 月から京都放送で毎週金曜日に大本初のラジオ番組である「大本講座」が放送開始されている。10 月からは 16 ミリ映画班が編成され、「天恩郷をたずねて」「大本節分大祭」「一つの世界」「永遠の平和」や劇映画等を携え、翌年 2 月まで関東・東北・東海・近畿各地区を巡回した。また 8 ミリ映画、テープレコーダー、文書、ラジオ等も積極的に動員されており¹⁵⁰、来たるべき年への土台固めを進めていったのである。

3-4-3 「3 分間」のハイパーリアルとその反響

節分大祭

「節分大祭」は 1892 年の節分の日に、国祖・国常立尊が出口なおを通じて顕現したことを祝う、大本最大の祭事である。

大本の開教を祝う祭典であると同時に、節分大祭は「身魂の洗濯」を執り行う潔斎行事でもあり、この日に一身一家・国家社会・天地宇宙という三段階における穢れを取り払い浄化する。「人型大祓行事」と呼ばれるこの祭事は、人びとの穢れは「人型」と呼ばれる人間の形が描かれた紙に住所・氏名・年齢を記したものを川に流すことによって清められるとされ、毎年多くの人型が全国から大本本部へと送られてくる。人型は瀬織津姫^{せおりつひめ}¹⁵¹と祭員によって一枚一枚丁寧に読み上げられ、素焼きの壺へと収められる。そして聖地綾部の近くを流れる和知川の大橋までそれらは運ばれて行き、祭員の手により壺から人型が撒かれると、それらは花卉のように川へ舞い落ちる。そして個人から世界全体に至るまでの、その

¹⁵⁰ 『大本七十年史』，1046 頁。

¹⁵¹ 元は祓戸四神の一柱で災厄排除の女神であるが、川の早瀬の穢れを取り除く神である事に因み、大本では神事に奉公する女性達を「瀬織津姫」と呼称する。

年一年の平安を祈念すると同時に一切の罪や穢れが浄化されると言われている。

そしてその後に大本ならではの「鬼は内、福は内」と呼ぶ豆撒きが行なわれる。大本における「鬼」とは良の金神＝国祖・国常立尊である為だが、こうした一連の祭には甘酒が振舞われたり、福引が行なわれたりし、年によっては映画の上映会などの催事も行なわれる。

これが一連の節分大祭の流れだが、組織の一大刷新が宣言された翌年の 1959 年度の大祭時には、徹底的な宣教部の強化により、全国から寄せられた人型も前年度の 68 万 2471 体から一気に 100 万 1205 体へと大幅に増加した。そして開教 70 年への準備の初年である 60 年の節分大祭に向けては、前年度の宣伝活動による増加を下回る事のないように、また対外的に祭事の認知度を上げる目的も相俟って、電波メディアによる更なる宣伝計画が浮上したのである。

電波メディアによる宣伝の本格的参加へ

先述のテレビ史でも触れたように、1959 年という年は、皇太子の成婚パレードの影響で、全国のテレビ受信契約者数が 200 万件に倍増し、同年 10 月には 300 万件を超える勢いで伸び、テレビが一気に日本のメディア文化に浸透し始めた時期と重なる事に注目しなければならない。当時の大本の主要な宣伝媒体は文書や幻灯、映画や写真等、内部の自主制作が可能なものであったが、テレビへの関心も当然募るものがあった。とはいえ、宗教、特に新宗教と呼ばれていた教団のテレビ参入は容易なものではなく、あくまでようやく参入を果たしたラジオを主軸の宣伝媒体とした上で、節分大祭当日のテレビ放送を目指すという方針が採用されていた。

大本の宣伝を司る宣教部は、1959 年度上半期の宣教実施予定として、4 月から毎週金曜日、朝 6 時 30 分から 10 分間（7 月からは 5 分繰上げ）、京都放送の『宗教の時間』で講和番組を開始すると 3 月に発表している。京都放送はネットワーク系列に属していない地方の独立放送局であるが、その聴取範囲は広く、「長野、名古屋、神戸まで聴取可能の模様で各地から多くの反響がよせられ¹⁵²」る程だったという。また 4 月から 6 月までは北海道、中部、大阪、九州と全国区の規模で週一回十分間のラジオ放送を設けた。そして 9 月には、下半期の宣教実施予定として従来の京都放送による講和番組に加え、電通と契約し、翌年 1 月、つまり節分大祭の一ヶ月前に北海道、仙台、東京、北陸、静岡、名古屋、京都、大阪、

¹⁵² 「愛善苑」1959 年、5 頁。

中国、熊本の全国十カ所の民間放送局で、10 日間にわたって節分大祭のスポット CM 放送実施を決定した。

そして 1959 年 1 月から関西テレビ、NHK、大阪の各新聞社や放送局を訪問して節分大祭の取材の協力要請をした結果、数社の全国紙や地方紙（新聞）、京都放送（ラジオ）がニュースとして取り上げ、毎日放送が節分大祭当日の模様をテレビ放送する事になったのである。毎日放送は 1950 年に新日本放送株式会社として開局し、翌 51 年の 9 月からラジオ放送を開始した主要な放送局の一つで、58 年に毎日放送と改称、59 年 3 月にテレビ放送の免許を取得したばかりであった。そして節分大祭の様子は、2 月 5 日の 12 時 45 分からのニュースの時間と、同月 7 日の週間トピックの時間にテレビで初めて放送されたのである。

3 分に凝縮された「8 時間 40 分」

1960（昭和 35）年 2 月 3、4 日の節分大祭は以下のような進行であった。

○一八時五〇分大祭を告げる太鼓がなりわたり、正一九時、節分大祭が宣言された。八雲の音と共に、斎主出口栄二総長を先頭に本部祭員、地方祭員、瀬織津姫二〇五名の純白の列が宵闇にうかび、しずかに殿内に入る。

○祓式行事を終れば斎主御神前に進みて拝礼、大祭執行の故報告。ついで妙なる奏楽の音に献饌ははじまり、信徒が心をこめて献上した品々が次々と大前へ

○教主様ご入殿。

○斎主節分大祭祝詞奏上

○副斎主豊年祈願祭祝詞奏上

○玉串奉奠

教主様、斎主、名誉総長につづき大本諸機関代表十二名（略）。

——流れる如く祭典は進み、三代様御先達で清々しく感謝祈願祝詞を奏上、ついで斎主先達にて神歌斉唱。休む間もなく——

○大潔斎神事が二〇時五二分よりはじまった。

斎主大祓の祝詞を奏上、ついで天の数歌唱えまつり、大御神楽を奏でつつ右手に御鈴を打ふり、左手に大麻ふりかざし、七十五声の言霊をうまらにつばらに宣り奉る。ひきつづき二一時一三分。

○人型大祓行事に移る。

教主御先達にて神言奏上、いよいよ人型読みがはじまる。七五三調の太鼓はなりひびき、神言が殿内にこだまするなかを、一枚々々に心をこめて人型を読み壺におさめる。しばらくは海底にあるごとく、大きなどよめきのなかのしずかな呟き。瀬織津姫第一陣は二二時一三分。第二陣は午前一時四七分みろく殿を出発

八雲の音の鳴り響く町々を大麻にて祓いきよめつつ、雑踏の中を和知川へ。一同天津祝詞を奏上後祭員は次から次へと壺をわる。人型は吹雪となってまい、大河となって流れゆく。河中に船を浮かべれば厳肅のうちにも典雅なる一幅の絵巻。耳をすませば天来の樂きこゆるごとく言葉なくただ見まもるのみ。……一去りしあと人型は一条の水脈となり悠揚としてたどよう。この間みろく殿にては五時間半三〇回におよぶ神言はつづき、埋めつくした人波のざわめき一つなく心はただ“祈り”の一点に集まる

時に三時二分、大祭の終了が報告され、かくて、八時間に及ぶ大祭典は終わりを告げた。

○豆まき われるような拍手の中を、教主様はお出まし、総長とご一緒に「福は内鬼も内」と豆をおまきになり、くまなくゆきわたる。白豆が飛び興奮はどよめきとなつてうずをまき、豆をひらう鼻先に一刀彫の福ダルマがニコニコと笑っている、教主様は人波にかこまれてお進みになれず、参拝者の手に豆をおかれるのが精いっぱいのご様子。はち切れそうな笑い、どよめき、教主様の笑顔が素晴らしい。終わって、大祭執行委員長のあいさつ、種もみの下附が行われた。三時三〇分、すべての行事を終わっても殿内は興奮から冷めやらず立ち去る人とてもなく、暫し感激にひたつていた¹⁵³。

18時50分から翌日の3時30分まで、約8時間40分にわたり開催された節分大祭は、翌日5日のニュースの中で僅か3分間、その様子が初めて映像として報じられた。

節分大祭の様子は機関誌「愛善苑」2月号で即座に特集が組まれ、様々な写真と共にラジオやテレビというマスメディアに取り上げられたという事実が大々的に掲載された。当時「三種の神器」の一つとして崇められたテレビに映るということは、ラジオで放送される以上にセンセーショナルで、かつドラマティックな出来事であった。皇室の成婚の儀同様、神器としてのブラウン管を通して一種のページェント（公的儀礼）が繰り広げられたのである。

機関誌「愛善苑」によると、テレビでは「三千世界の立替立直しを叫ぶ大本教では……

¹⁵³ 「愛善苑」1960年、24頁。

こうしたタイトルで節分、人型の模様や意義、又教主さまや総長さまの「福は内、鬼も内」のお声や笑顔が広く世に紹介¹⁵⁴」されたという。そして毎日テレビ、毎日写真ニュース、ラジオ京都、朝日、毎日、読売、産経、NHK、京都新聞など「一流の中央紙、地元紙」に掲載されたことが報告された¹⁵⁵。僅か3分間に凝縮された節分大祭は「教主の笑顔とその声」「人型を流す大祓の様子とその教義的な意味解説」「“福は内鬼は内”という掛け声の豆まき」がクローズアップされていった。つまり、行事を初めて目にする一般のお茶の間の人々には、こうしたシーンが大本の節分大祭のシンボルとして、深く刻み込まれることとなったのである。

テレビ体験——その後の影響

「天与の時」

「あっ、大本教はまだあったのか」——こうした眩やきが今でも日本の国のどこかで聞かれます。



(図4) 節分大祭の様子と教主出口直日

昭和十年十二月八日、全国の新聞は一、二面をつぶし、号外を出して華々しく大本を消し去りました。

一言挙げせず、忍耐の幾星霜——しかし、マスコミが大本を認め、大本の真価を世に問うべき時がいよいよ訪れてきました。当時事件をスクープした朝日と毎日に時を同じくして開祖さまと三代さまの横顔が紹介されたことは、まさに天与の時、奇しき因縁ということができました¹⁵⁶。

僅か3分間ながらも、節分大祭の様子が「生きた」映像として、テレビという公共の電波を通じて報じられたという出来事は、大本として

¹⁵⁴ 同上、24頁。

¹⁵⁵ 同上、24頁。

¹⁵⁶ 同上、25頁。

も非常に大きな意味を持つものであった（図 4¹⁵⁷）。

テレビ放送がもたらした節分大祭の感動的な成功は、翌年に全国から集まった人型の如実な増加数からも確認できる（1960年の人型数が前年比5万増だったのに対し、テレビ効果のあった翌年は10万増を示した）。また同時期に「中央公論」に掲載された梅棹忠夫の大本に関する論文の反響なども重なり、これ以降の大本はマスメディアに対して肯定的な眼差しを向けるようになり、より積極的なメディア活用に取り組むこととなる。テレビへの継続的参入はままならなかったものの、翌年以降もNHKとローカル情報番組において、それぞれ節分大祭と大本内の風物詩が放送されたりと、放送の機会自体は増加した。また宣教手段としてのメディアの手段が格段に増え、テープやソノシート等が新たな宣教媒体として導入される。また、テレビ放送によって「映像」が持つ魅力を再認識したことにより、映画制作にも更に力を入れるようになり、これが以降の宣教手段として大きな役割を担うことにもなった。マスメディアの取材に対しても、従来より積極的に受け入れるようになり、大本事件以来緊張関係にあったマスメディアとの関係が、節分大祭の放送イベントを契機として、一気に融和の道へと進んで行ったのである。

3-4-4 ページェントとしての節分大祭

以上、大本の節分大祭のテレビ放送の意義について検証してきたが、テレビでどのように放送されたか、という点に注目して節分大祭と先の皇太子成婚パレードの放送の様子を比較すると、規模の差こそあれ、類似点が散見される。

一つは、その「演出性」「物語性」とでもいうべき側面である。成婚パレードで特にテレビが力を入れたのは放送上の演出であった。皇太子夫妻のアップを映すことを報道全体の一貫した柱とし、それを基準としてカメラのセッティングが行なわれたという。また、馬車の蹄の音を強調するために西部劇の音響がバックで流され、観衆の歓声にも特殊な効果音が使用されたりもした¹⁵⁸。成婚パレードは、こうした演出効果によって、よりドラマティックかつ華やかで感動的に、一種の物語性を付加された形でテレビのブラウン管を通じて大衆に現前した。タカシ・フジタニは『天皇のページェント』において、昭和天皇の大喪の礼の報道は、葬送の列を直接見に行った自身を含め、現場に居合わせた人々以上に現実

¹⁵⁷ 「おほもと」昭和35年4月3日号。

¹⁵⁸ 吉見、185頁。

的で包括的にその様相を提示したと述べたが、こうしたボードリヤールのハイパーリアルの様相がテレビに映った節分大祭にも当てはまる。

大本の節分大祭放送の場合も、その規模は成婚パレードと比較すれば小規模ながらも、8時間以上にわたり行なわれた祭事を、3分間という極めて限られた時間枠に凝縮するには、節分大祭の様子を最大限に表現するための物語を構成しなければならなかった。その編集作業はテレビ局側で行なわれたものであり、そのための素材として選ばれたのが、教主の笑顔とその声、人型の川流し、そして鬼も福も内へ入れるという豆まきの三要素であった。映像上の物語性創造という意味においてはマスメディア側が主体であり、教団はあくまで受け手側にならざるを得なかった点においては、このニュース報道は従来の映画制作とは異なるメディア体験であったといえる。換言すれば他者（マスメディア側）からの視点から、自身がどのような眼差しを受けているかという機会を得たことを意味し、その結果が3分間のハイパーリアルな物語となったのである。こうして凝縮された物語を、教団のみならず茶の間でテレビを見た視聴者達もまた受容していったのである。

もう一点は、秘匿されるものの公への開放である。結婚の儀が執り行われた賢所は神聖な場所であるために、入所を許されるのは天皇・皇后・皇太子夫妻、そして祭祀を執行する掌典、内掌典のみであり、それ以外の者は通常立ち入りを許されない。このように一般公開されることのない聖域へ、初めてテレビカメラが立ち入ったのである。大本の節分大祭も、それまでは現地へ直接赴かなければ、祭事の様子も教主の姿も知り得なかったのが、テレビを通じて広く世間にその姿を示すこととなった。大本は二度にわたる事件（大本事件）により、それまではネガティブな方向性でマスメディアに取り上げられ、そのような固定観念で大本を眼差す人も多かっただけに、現在の大本の実態は世間一般にとっても大きな関心事だったのである。

これらはどちらも、一般大衆が容易に目にすることが不可能な、秘匿された聖域や宗教祭祀が、テレビを通じて初めて社会に開かれたということであり、そうした部分を表出させるというテレビの特性を如実に示した事象であるともいえる。

これらの例に見るように、テレビが行う演出上の操作は今に始まったものではなく、テレビ黎明期には既に技術として成立していたのである。これはピクトリアルバリューの問題、即ち「絵にならないものはテレビに合わない」という思想の元、そのまま報道しても面白みを感じないものには、演出を凝らしたり、異なる角度からの報道を試みたりする必要性に迫られるテレビの宿命でもある。出来事をそのまま撮るだけの撮影構成はテレビの

表現力を弱めこそすれ、強調することはない。つまり当然のことではあるが、限られた時間内での放送に併せ、最も伝えたいものをカメラワークとシーンの取捨選択や効果的演出により選別することになるのである。

8時間から3分間へ極限に凝縮されたテレビ上の節分大祭は、その全容を短時間でコンパクトに物語化させ、いわば一種のページェントとしてお茶の間に届けられることとなった。当事者としての教団も、教主の晴れやかな姿や大祭の荘厳且つ華やかな様子が、電波により広く伝播されたことを好意的に受け止める記事がその後の教団機関誌に掲載される。実際テレビというメディア体験は、翌年の節分大祭に寄せられた人型の大増加とも相俟って、その後のメディア利用形態の多様化や、マスコミへの肯定的な眼差しとなって反映されていく¹⁵⁹。

大本の飛躍は、もちろん電波メディアのみからその恩恵を得たわけではない。テレビ放送後まもなく発表された『中央公論』3月号で梅棹忠夫が発表した論文「大本教」もまた大いに大本の名誉回復に寄与していることも併記しなければならないだろう。梅棹の論文の反響は大きく、一般読者からも宣伝用印刷物や入信の為の案内書を要望する手紙が大本に寄せられたりもした¹⁶⁰。よって、テレビでの映像的反響と中央公論からの言論による賞賛との相乗効果が、大本の対外的眼差しを大幅に変革させたといった方が精確である。

テレビ放映後、特に音読テープやビデオ制作が大幅に増えるが、これは教団にとってテレビ体験の代替手段となったと同時に、文字によって抽象化された教義が更なる可視的芸術化の手段を獲得した事を意味する。元々王仁三郎の時代より映画制作なども手がけており、芸術が自身の宗教世界の再現手段であった大本にとって、マスメディア上で社会的に受容されたという経験は、その宗教観のメディアによる表現可能性をさらに広げていく契機となったのである。

¹⁵⁹ 例えば『愛善苑』昭和37年2月号10頁。教団方針にて「(布教を展開するにあたって)、たまたまマスコミを通して大本を比較的に正しく好意的に紹介するようになってきたことは、神様の御摂理と拝察すると共に、大きな天の時をあたえられたかの感深くして勇躍全力的に特宣体制を整えて活動にあたる」と述べている。

¹⁶⁰ 『愛善苑』昭和35年4月号、18-19頁。

第二部 ビデオ・アートと宗教的想像力——ナムジュン・パイクの思想とその実践

第4章 ビデオ・アートの誕生——ジョン・ケージ「不確定性」の継承

4-1 パイクの生立ち

パイク 1932 年 7 月にソウルに生まれた。実家は代々絹織物工場を経営しており、当時の韓国国内においては相当の資産家であった。パイクは幼い頃から当時の韓国では珍しかった洋服を着て、洋の東西を問わず多くの書を読み、音楽を愛し、有名な作詞家やピアニストについて師事するという恵まれた環境にあった。また、1927 年から韓国内でラジオ放送が開始されているが、パイクはこのラジオに対し大いに興味を抱き、文字が読める前に曲や歌詞が分かるようになっていたという¹⁶¹。一家の財力は北朝鮮にて二つの鉄鋼工場を保有するまでに至っているが、織物工場は後に不況で閉鎖、鉄鋼工場も 1945 年に「人民工場」となる。パイクは当時優秀な学生の集まる京畿中学に在学していたが、1949 年に一家は香港へと脱出する。

1950 年 5 月に一度帰国するが、国内の動乱を避ける為に再度一家は釜山から神戸へと脱出する。幼少時より音楽を好んでいたパイクは 1952 年に東京大学教養学部文科Ⅱ類に入学、54 年には美学・美術史学を専攻し、美学を竹内敏雄に、音楽美学を野村良雄に学び、作曲を諸井三郎、白井頭雄、ピアノを宮原敦子、属澄江に師事した。また、大学では高校時代から熱中していた現代作曲家のアーノルド・シェーンベルク¹⁶²を研究テーマとした卒業論文を提出している。

パイクは 1975 年に朝鮮戦争時の幼少時代を振り返った際、次のように回想している。

すべて幸いといえは幸い、不幸といえは不幸。自分はどうも間違った側にいるんじ

¹⁶¹ 데커, 409 頁。

¹⁶² アルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874 - 1951) オーストリアの作曲家。中心音の存在する西洋の音組織「調性」を脱した「無調音楽」による 12 音技法を生み出し、後にストラヴィンスキー等へ影響を与えた。ケージはシェーンベルクの弟子にあたり、1934-37 年の間アメリカで師事した。

やないかとときどき思いました。(中略) 1950 年、ぼくたちが難民列車にのっているとき、(朝鮮戦争の) 爆撃が始まったんです。ぼくたちは逃げ出すことができたけれど、ぼくはじっさい、自分がどちら側にいるのかわからない状態でした。それで考えた——悟り、ですね！——。よし、これからは野球のように、何でも見るだけにしよう、深刻になることなんかありやしない、と。¹⁶³

「かなりシニカルでした」という自己分析で締めくくられるこの回想は、ある特定の場所に自己のアイデンティティを据えるという生き方が、幼少期において既に剥奪されていた事を物語る。

しかしその一方で、彼のディアスポラ体験はどこへも自由に移動可能な偏在性を彼に与えたとも換言できる。韓国脱出後も家族で香港、日本へと移動を余儀なくされるが、その後もパイクは単身でドイツやアメリカへと移り住む。ディアスポラを強要されたパイクの生き方は、同時にノマドやグローバルにつながる志向性を獲得していくのである。この「ノマド性」「グローバル的志向」もまた、今後彼の一生を貫く人生観の強固な礎となるものとして、非常に重要な位置付けとなっていく。

4-2 ドイツ留学時代におけるケージとの出会い

パイクを語る上で不可避なものの一つに、アメリカの現代音楽家であるジョン・ケージとの関係がある。

ケージは 1912 年のロサンゼルス生まれで、父は発明家、母は雑誌編集者を務めていた。また母方の叔母 2 人と叔父 1 人は音楽家で、ケージ自身も熱心にピアノ表現に夢中になったという。クレアモントのボモナ・カレッジに入学したものの 2 年経たずに退学、建築を学ぶ為にフランスへ渡る。本来は 14 世紀から 16 世紀にかけて英仏のゴシック建築に見られたフランボワイヤン様式について学ぶ予定だったが断られ、1930 年に現代建築家エルノ・ゴールドフィンガーの元で働くようになった。現代音楽や絵画に興味を持つようになったのはこの頃であったという¹⁶⁴。

¹⁶³ トムキンズ、75 頁。

¹⁶⁴ ケージ：1989、2 頁。

帰国後 1934 年よりアーノルト・シェーンベルクに師事し、その後映画監督助手等の仕事を経て 1937 年にシアトルのコーニッシュ・スクールにて職を得たが、ケージはこの時期に禅仏教を知ったと述べている¹⁶⁵。この頃のケージは公私共に苦悩しており、音楽＝コミュニケーション手段であるという当時のアカデミズム的理解と自身の作品に対する反応の不一致に悩んでいた。しかしインドの音楽家ギタ・サラバイから「音楽の目的は精神を落ち着かせ、静かにすることで、精神が申請な力を感じやすくさせる」こと、またアナンダ・クーマラスワミからは「芸術家の責任は、彼の技術で自然を模倣するものだ」という事を学んだ事で、その悩みから解放されていく。そして 1945 年から 2 年間、コロンビア大学で鈴木大拙に学ぶことで禅の理解を深め、その後ハーバード大学で無響室を体験し、「沈黙」は聴覚的に存在しえない¹⁶⁶ものである事を「発見」し、これが発想の転換をケージにもたらし、これがこの体験を機に「不確定性」の探究を自らの仕事と課し、それを忠実に実行するために 1950 年前後より易经を使用した作曲技法（チャンス・オペレーション）を展開させるようになった¹⁶⁷。

一方パイクは 1956 年に東京大学を卒業し、父からドイツへの留学を許可されるとミュンヘン大学へ行き、トラシュブロス・ゲオルギアーデスの元で音楽学と美術史を、ケルン大学では数学を学ぶ。そして翌 1957 年にはフライブルクの高等音楽院で音楽史、音楽理論、ピアノ技術をアントン・ヘムレーベンに師事するというエリート教育街道を邁進していた。10 代の頃より夢中になっていたシェーンベルクの弟子でもあるケージと出会ったのは 1958 年で、ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会に参加した際のことである。パイクのケージに対する第一印象はいかなるものであったか。パイクは野村良雄らに師事していた東大在学時にその名を初めて聞いている。印象としては、カルヴィン・トムキンズによれば野村良雄が今世紀の十大作曲のひとつにケージの「四つの部分の弦楽四重奏」を挙げたのを聞いた際にパイクが「驚くやら喜ぶやらした」ともされ¹⁶⁸、それを裏付けるようにパイク自身も、「(ダルムシュタットにきた) ケージに本当に感動した」と、会える事に対す

¹⁶⁵ 同上、4 頁。

¹⁶⁶ ケージ：1996、25-26 頁。「私は数年前、ハーヴァードの無響室に入って、一つは高く、もう一つは低い、二つの音を聴いた。そのことを担当のエンジニアに言うと、高い方は私の神経系統が働いている音で、低い方は血液が循環している音だ、と教えてくれた。私が死ぬまで音は鳴っている。そして、死んでからも音は鳴り続けるだろう」

¹⁶⁷ ケージ：1989、8-9 頁。

¹⁶⁸ トムキンズ、77 頁。

る期待を綴っている¹⁶⁹。しかし一方でイ・ヨンウによると、少年時代より高名な音楽家に師事し、西洋音楽の文法の中で育ってきた彼にとって、ケージが当時アメリカで流行していた禅や老子・荘子の無為自然思想に心酔していた事に納得がいかず少々懐疑的であったともされている¹⁷⁰。

一方では好意的に、もう一方では懐疑的にケージを評するこの両者の記述は、どのように解釈すれば良いか。敬愛していたシェーンベルクの一番弟子であったという意味においても、パイクがケージという人物に対して否定的ではなかった事はまず間違いないとすれば、イの述べる「懐疑的」が、ケージ像のどの部分に架かるかを注意深く読み直す必要がありそうである。パイク自身はそれまで禅や老荘思想に対しては懐疑というよりむしろ無関心に近かったため¹⁷¹、少なくとも東洋思想の音楽への運用そのものへの否定的見解を意味するものではないと言える。その為、西洋音楽の文法の中で育ったパイクの音楽観が、ケージの東洋的手法による音楽解釈と衝突したという見方も同様に、そのままでは意味を成さないものとなろう。イは別の著書でパイクが「西洋人の東洋思想の運用は、殆どが知ったかぶりのアマチュア的なものであり、真の東洋精神を理解した西洋人などいないと信じていた為であった」と評しているが¹⁷²、元々禅思想はおろか仏教自体に関心の薄かった当時のパイクに、ケージの実践を思想的観点から評するだけの知見があったかという点、これも少々疑問である。ケージの禅解釈や実践を批判した代表的な一人であるアラン・ワッツが『ビート禅とスクウェア禅と禅』において、西洋の無差別な枠付けの正当化の手段として公然と禅を利用する芸術家の典型としてケージを挙げていたが¹⁷³、パイクの警戒心はこうしたワッツの批判的な眼差しと類似していたように思える。ただしその根拠は東洋思想に対する知識というよりももっと直観的なもの、つまり韓国内にいた幼少時に家庭内で行なわれていた巫俗儀礼「クッ（굿）」や易経の日常的な経験¹⁷⁴、パイク自身が西欧圏内で所持

¹⁶⁹ 同上, 92 頁。

¹⁷⁰ 이용우, 22 頁。

¹⁷¹ デッカーの記述によると、パイクの禅もしくは仏教への関心は「家族でしばしば寺院へ行ったのは事実であったが、そのなかの食堂で菜食中心の精進料理を食べるために行く程度」のものであったという。[데커, 411 頁]

¹⁷² 이용우: 2000, 76 頁

¹⁷³ ワッツ, 329-330 頁。但しケージによると、この批判はケージの著作を読む以前のもので、『サイレンス』を読んでからはその考えを変えており、「現在では私達は分かり合っていると思」うと述べている(ケージ: 1991, 94-95 頁)。

¹⁷⁴ パイクの妻である久保田成子氏によると、パイクの母は巫俗信仰に篤く、巫堂を家の中に招いてはクッを行ない、何か重要な決定をする際にも易者を訪ねて啓示を受けてきていたという事をパイク本人から聞いていたという。その様子を「幼い頃から親しんで接してきたからか、ナムジュンは韓国の巫俗文化を愛し、無限の自負心を抱いていたようだ」と述べている [구보타 (久保田), 254 頁]。

していた「東洋人」というアイデンティティに滲み込んでいた生来の身体感覚的な部分に、ケージへの疑念の根拠を据えていたと捉えるのが自然であるように思われる。

しかしパイクは、この講習会を以て「一変」する。1970年代のビデオ作品〈テレビジョンのための白南準の編集〉の中で見られる本人の独白によると、パイクはケージの講習を非常に「シニカル」な視線で眺めていたのだが、「おかしな事に、時間が経つにつれ、僕は徐々にケージの音楽の中へと嵌り始めていた。そしてコンサートが終わったとき、僕は全くの別人になっていた」と、この講習会がパイクにとって劇的な洗礼であった事を告白している¹⁷⁵。

4-3 ダルムシュタットの「ケージ・ショック」

シニカルな疑念から一転してパイクが引き込まれて行ったケージの講義とはどのようなもので、パイクはそれをどう捉えたのか。1958年のダルムシュタット国際現代音楽講習会は、パイクの人生において決定的な転換点として不可避の言及事項であるにも関わらず、この様子は断片的に散見されるのみである。そこで全貌を描写する事は困難であるにせよ、ある程度の講義の様子を浮き彫りにする事を試みたいと思う。

「＜演奏に関して不確定＞な音楽」をテーマとした講義は3つの主題に分かれており、それぞれがテキストのレイアウトからそれを読み上げる時間、沈黙を取る時間から煙草を吸う時間に至るまで、全てが予め「チャンス・オペレーション」の技法に則って決定されたものであった。チャンス・オペレーションとは、従来の西洋音楽の構成要素である12音階や符号という固定化された概念から「音楽を解放」するために取り入れたケージの作曲法で、その技法の根幹を成すのが禅の不確定性の概念と易経である¹⁷⁶。三枚のコインを投げて三爻を作り、上下の三爻の組み合わせによって予め作成された乱数表に対応した数字を適用するというものである。

¹⁷⁵ 이용우 : 2000, 76 頁。

¹⁷⁶ ケージの易による具体的な作曲方法については、ケージ『サイレンス』の「作曲」の項を参照。

最初の講義（図 5¹⁷⁷）は、「易の音楽」がテーマであった。内容は主に自身がチャンス・オペレーションによって作曲した音楽の構造と演奏方法、また「小話」として鈴木大拙の講演に出席した時の話なども織り込まれている。その部分を引用して講義内容のテキストイメージを表現すると、大凡以下ようになる。

COMPOSITION AS PROCESS
I. Changes

Having been asked by Dr. Wolfgang Steinitz, Director of the Internationale Ferienkurse für Neue Musik at Darmstadt, to discuss in particular my Music of Changes (each line of the text whether speech or silence requiring one second for its performance), so that whenever I would stop speaking, the corresponding part of the Music of Changes itself would be played. The music is not superimposed on the speech but is heard only in the interstices of the speech—which, like the lengths of the paragraphs themselves, were the result of chance operations.

This is a lecture on changes that have taken place in my composition means, with particular reference to what, a decade ago, I termed "structure" and "method." By "structure" was meant the division of a whole into parts; by "method," the note-to-note procedure. Both structure and method (and also	"material"—the sounds and silences of a composition) were, it seemed to me then, the proper concern of the mind (as opposed to the heart) (one's ideas of order as opposed to one's spontaneous actions); whereas the two last	of these, namely method and material, together with form (the morphology of a continuity) were equally the proper concern of the heart. Composition, then, I viewed, ten years ago, as an activity integrating the opposites, the rational and the irrational, bringing about, i-	deally, a freely moving continuity within a strict division of parts, the sounds, their combination and succession being either logically related or arbitrarily chosen. [The strict division of parts, the structure, was a function of the duration aspect of sound, since,
---	--	---	---

以下のテキストは一行一秒で読まれる長さで区切られており、朗読が途切れた時は音楽が、チャンス・オペレーションによって決定された時間だけ演奏されるという構成になっている。音楽の流れる個所はテキスト上でも数行に渡る空白部分で表現されているが、それもチャンス・オペレーションによって決定されている。

（図 5）第一の講義テキスト

¹⁷⁷ Cage:1971, p.18

数年前、私が鈴木貞太郎大拙博士の講演に出席していた時のことである。博士は、話をするときに、静かに話される。そのときには、昨夜友人に話をしていたときのように、飛行機がときどき

(19行空白)

頭上を通りすぎて行った。講演が行われたのはコロンビア大学で、キャンパスはラ・ガーディア空港から西へむけて発つ飛行機の進路の真下にあった。天気がいよいよは、窓は開け放たれた。上

空を飛ぶ飛行機が、鈴木貞太郎大拙博士の話をかき消した。それでも、博士は声を大きくしたり、止めたり、聴衆に聞こえなかったところを教えようとはしなかった。また飛行機が通過したとき

に、博士が何を言ったのか、聞こうとする者もなかった。ところで、博士はある日、漢字——それは「幽」という漢字であったと思う——の意味を、説明していたが、博士はその時間全部を費やしてそれを説明し、その語を英語で表しうるもっとも近い意味は、「説明

不能」であると言った。最後に博士は笑い、それからこう言った。「日本からはるばるやってきて、説明できないことを説明するために時間を費やすなんて、おかしいじゃありませんか。」¹⁷⁸

¹⁷⁸ ケージ、65・66頁。

また、この講義の様子をパイクは以下のように綴っている。

十センチ程の小さいネクタイをした彼は、少女が千代紙を、折る様に、銅貨の裏表をかえしながら、音を置いていった。易経からとってきた、このチャンス・オパレイション^マが、彼の作曲過程の基調をなす。まず任意の白紙の中のシミ（製紙の際に出来た――）に、チャンス・オパレイションによって、得られた数だけ点をつける。次に透明で同じ大きさの別紙に、一定の約束で五線をひき、それを前の紙に重ね、その点を、おたまじゃくしの頭にする。更にチャンス・オパレイションによって、符頭に変化記号をつけ、五線の符号を指定すれば、一曲の出来上がり。音長、音色はピアニストの自由。“この方法で作曲したら一日に二十曲もかけるが、どれを公衆の前で演奏し、それを演奏しないか”とたずねた所“どれでもよい”という答。¹⁷⁹

二番目の講義（図 6¹⁸⁰）は、演奏における「不確定性」についての説明である。最初の講義とは対象的に、テキストが細やかな文字で敷き詰められているが、これはケージによると「この講演の意図する典礼書的な性格を強調しようとするものである」という。実際、講義のテーマである「これは演奏にかんして不確定な作品についての講演である（This is a lecture on composition which is indeterminate with respect to its performance）」という文言が事あるごとに反復されるが、これが経典のマントラの如き色彩を帯びている。

前講義の「チャンス・オペレーション」

は、不確定性の要素を作曲に取り入れる為の技法であり、曲が完成した時点でその役目は終了するが、演奏者は演奏者で自己を中心に据える事のない、書かれたままの作品の中心と一体化する状態が要求される。その演奏時において演奏者が不確定性を表現するには、「手探り」「潜在的な精神の命令」、ユングの「無意識」、



（図 6）二番目の講義テキスト

179 パイク：1959，84-85 頁。
180 Cage:1971, pp.35-36.

クーマラスワミの「深き眠り」、またはマイスター・エックハルトのいわゆる「根底」等による「意識的に組織化されない」方法を用いる必要性を挙げている。これは、演奏する人間を指示記号の集合体である楽譜によってコントロールされること＝演奏表現の確定化に対する忌避手段であり、たとえそれがチャンス・オペレーションで作曲されたものであったとしても、その宿命からは逃れられな。また、自我の顕現回避手段としてこのような没我の状態が挙げられたが、神の介在によるシャーマニスティックな没我状態はその選択肢から外れている点も、ケージの志向性を鑑みれば必然である。つまり、神という一つの秩序理念もまた音楽の外で別の中心性を生成しかねないという意味で、個人の感情同様に不要なのである。

三番目（図 7¹⁸¹）は「コミュニケーション」についてとあるが、実際は音、あるいは音楽に関する哲学的問答集のようなものである。音のコミュニケーション性、現代音楽と芸術・人生、鈴木大拙における無礙と融通、フーリエ解析、音の形態の多様性、アメリカにおける前衛芸術、莊子の雲将と鴻蒙の話、等々多様な話題で構成された語りが連綿と続く。パイクはこの時の講義を「Nichi Nichi Kore Konichi で、始まる禅問答。彼は、舞台の上で二十本の煙草に火をつけた。機能的行為を、そのまま機能から解き放す事によって無償の行為を可視させたのである。」と述べ、「この日哲学的楽人は、音楽的哲人であった」と評している¹⁸²。

The following text is made up of questions and quotations. The quotations are some from the writings of others and some from my own writings. (That from Christian Wolff is from his article "New and Electronic Music," copyright 1958 by the Audience Press, and reprinted by permission from Audience, Volume V, Number 2, Summer 1958.) The order and quantity of the quotations were given by chance operations. No performance timing was composed. Nevertheless, I change precisely one before delivering this lecture, sometimes adding by chance operations indications of when, in the course of the performance, I am obliged to light a cigarette.

III. Communication

NICHI NICHI KORE KO NICHI: EVERY DAY IS A BEAUTIFUL DAY
 What if I ask thirty-two questions?
 What if I stop asking now and then?
 Will that make things clear?
 Is communication something made clear?
 What is communication?
 Music, what does it communicate?
 Is what's clear to me clear to you?
 Is music just sounds?
 Then what does it communicate?
 Is a truck passing by music?
 If I can see it, do I have to hear it too?
 If I don't hear it, does it still communicate?
 If while I see it I can't hear it, but hear something else, say an egg-beater, because I'm inside looking out, does the truck communicate or the egg-beater, which communicates?
 Which is more musical, a truck passing by a factory or a truck passing by a music school?
 Are the people inside the school musical and the ones outside unmusical?
 What if the ones inside can't hear very well, would that change my question?
 Do you know what I mean when I say inside the school?
 Are sounds just sounds or are they Beethovens?
 People aren't sounds, are they?

（図 7）三番目の講義テキスト

この一連の講義は、ケージの音楽概念を理解する為の断章だが、そこから浮上するのはケージが音楽の概念を、いわゆる「西洋音楽」のスキームから解放するための徹底性とそこに至る過程の重視である。その表現方法は、作曲や演奏といったケージの作品群のみならず、テキストの構成から、それを語る声の調子や速度の調整による時間と空間の演出にまで至る。つまりその講義空間に満ちた文字以外の要素全てがケージにとっての音楽観念

¹⁸¹ Ibid., p.41.

¹⁸² パイク：1959, 87 頁。

そのものであったと言える。

ケージにとってまず重要だったのは、「みずからの人生と芸術における精神的、思想的な基盤をどこに置くか¹⁸³」という問題意識である。ケージは自らの人生と芸術における精神的、思想的基盤をマイスター・エックハルトや荘子、鈴木大拙等の禅の思想家やクーマラスワミ等に依拠していたが、これは先述の通り、彼が何より精神の自由と心の平安、そして万物をあるがままに受け入れるという一種の解脱的境地を求めている事による。チャンス・オペレーションの開発も、インドの美学者クーマラスワミによって教わった「芸術家の責任は、彼の技術で自然を模倣するものだ」という考えに影響を受けた事によるものであった。彼はルネサンス以降の自己表現を元にしたヨーロッパの芸術観こそが異端であり、従来の西洋的作曲法を否定し、個人の好みや意図に基づかない、自然のあり方を受け入れた音楽に本質を求めるようになる。こうして生まれたのがチャンス・オペレーションという過程であり、それに思想的深みを与えたのが禅の「不確定性」の観念であった¹⁸⁴。ケージにとって音楽は常に精神的、哲学的な問題との対話であり、その観点がシェーンベルクの作曲のプロセスと大きく異なる点と言える。

この講習を、パイクは「コラージュ的な驚き¹⁸⁵」を与えるものと述べ、逆説で展開されていく禅問答のような生き方として賛辞すると同時に、ケージに対する批判的評価を下していた人々に対し以下のような批判をしている。

新しい音のイデーが、新しい記譜法を要請するが、同時に、新しい記譜法がその記譜法なしには、考えられなかった。音の配合を生み出したこともあり、所謂、記譜法のマニエリスト達さえいた。だからこの故に、彼を非難するのは、音楽を“洋楽”に限り古典を古典派と、その周りに限る、^{コンセルバトワール}既成楽人の狭量である。(ある一流批評家は、“僕は西洋音楽しか、批評しない＝即ち、東洋音楽は批評しない”といったそうだが、これは職業的^{インタレスト}興味^{ニンゲン}が、全人としての関心^{インタレスト}(Sorge)に勝った^{ジコソガイ}官僚主義の典型的な例。)

186

また、その演奏に対しては「いずれも音楽及び音楽作品として最高、完璧」、ラジオや笛、

183 ケージ、453 頁（訳者あとがき）。

184 同上（訳者あとがき）。

185 座談会「世界の前衛音楽」『音楽芸術』1963 年 8・9 月号。

186 パイク：1959、86 頁。

目覚まし時計を用いた川柳をモチーフにした曲は「驚きの連続」、その他の曲も「深い思想を感じた。鍵盤楽器である事を、やめてしまって、ピアノは、もう一度若くなった」と称賛が尽きず、「ケージは、ドビュッシー以後、ピアノ双方を改革した最初の巨匠である」と賛辞している¹⁸⁷。

ケージとの最初の出会を通じて、パイクは理論主体的なシェーンベルクの音楽にはない潜在性を持っている事を感じたことは、こうした記述からも明白であるように見える。偶然性を音楽の基礎とする作曲技法はケージ以前より存在していたし、同時代的にも12音階技法の否定という同文脈においてはセリー音楽¹⁸⁸等の分流もあるが、ケージのそれがパイクの中で特に深く同調したのは、その技法の根幹に深みを持った思想的文脈が含まれていたからであり、それは結果として単なる嗜好を超えて自身の複雑な生に繋がる哲学的精神的深化をもたらしていくことになったと言える。

そしてパイクはケージの強い擁護で感想を締めくくっている。それはケージを酷評したドイツの気風を皮肉りつつ、ケージ音楽の持つ魅力への理解を訴えたものであるが、ケージがパイクにとっていかに大きな存在となったかが窺い知れるものである。

P. S. ② ケージを、どしどしひいて下さい。エリートの為には、立派な芸術、大衆の為には、少なくとも面白いショーです。それにこれ程やさしい曲はない。絶対まちがう事がありえないから。——すべてが、天に通じています。(中略)

ケージの音楽会にはひどい批評が続きました。この国には教養俗物が、多すぎます。ケージに、ドイツは要らないが、ドイツにケージは必要だと思います。

“ドイツの息のかかる限り、文化は害われる”(……)“私は決してドイツ人が、音楽の何者であるかを、知り得るとは、承認しないだろう”(……)“ドイツの小都市——私の本能は、凡そこのおしつぶされた怯懦な世界から、追ってくるあらゆるものを、追いかえすために自分を隔絶しなければならないだろう”。(……)“ドイツ風に考え、ドイツ風に観ずる事——私は何でもできるが、こればかりは力に及ばない”——

これは、ニーチェの悪口で、僕の意見ではありません。でも、ドイツで愚かさと、

¹⁸⁷ パイク：1959，87頁。

¹⁸⁸ 12音階の等価性を実現させる手法を用いた音楽。主音（例えばハ長調のド、イ短調のラ、に相当する音）の概念を排除し、12音を均等に扱うために独自の理論に基づいた音列を作成し、その文法に沿って和音や旋律を構成する作曲法。1949年に発表されたオリヴィエ・メシヤンの「音価と強度のモード」がその代表作とされる。

マジメサ
勤勉さがうまい工合に結び付いている事だけは、ほんとうです。日本のマス・コミで
多産な器用が、不毛に通じているように。

4-4 東洋思想の再肯定へ——「不確定性」の生んだビデオ・アート

とはいえ、ケージの活動や思想がいかに新奇なものであったにせよ、この講義一つがパイクを突如「開眼」させ、生涯を通じた師としてケージを仰ぐようになったと説明するには今一つ不十分である。後の対談でも述べられているが、パイクは生来「偶然、驚き、無秩序的なものを大変好み」¹⁸⁹、シェーンベルクやケージの音楽はその嗜好を満足させるものであった事は異論の余地がない。よってパイクがシェーンベルク以上にケージに強烈に引き付けられた更なる根拠を考える必要があるのだが、そこで考えられるのが章の冒頭で触れたパイクの個人的な出自との問題である。

というのは、この頃のパイクは一つの大きな人生の問題点を生み出していた事を窺わせる点がある為である。57年から59年は、パイクはミュンヘン大学での音楽史の勉強に区切りをつけ、「人生に後悔を残したくない」という思いからフライブルク高等音楽院に籍を置いている。本人記述の断章を確認する限り、パイクは2年間だけ専念するために作曲技術の勉強に自身をつぎ込み、シェーンベルクの12音階に則った作曲も行っていたものの、同時にそこから脱却し自分だけの手法を模索していた事が窺える¹⁹⁰。

主題は依然として、“個人様式と時代様式”との confrontation であって、果して 韓国→満州→蒙古→タタール地方 へと、十万年を溯のぼる DNA をもったぼくが 西欧で、ルネッサンス以後 五百年の歴史を もつ 様式の変化の最先端に、接木して、それが 誠実な ぼく個人の全人間性の表現になるのか、あるいは 時代に 迎合して 出世を 求める ハッタリ屋の バクチで あるのか？ 人に 責められる前に、自分に 納得 させたかった。¹⁹¹

¹⁸⁹ “마르셀 뒤샹은 비디오를 생각하지 않았다 (Marcel Duchanmp n’a pas pense a la video)” (1974) 『백남준: 말에서 크리스토포까지』, 202 頁。イルメリン・リーバーとの対談での発言。

¹⁹⁰ パイク, 9 頁。

¹⁹¹ 同上, 13 頁。

これは 1984 年の回想で、ケージと出会った翌年の 1959 年以降、パイクがケージに誘われるまま「フルクサス」に加入してから、思いがけない程の様々な援助を受けて自らが「時代の思潮になってしまった」当時を振り返ったものであるが、この問題意識はケージによって「やっと自分が求めていたのはこれであったのか」と“開眼”してから生じたものである。「音楽芸術」に寄稿した小論において、パイクはダルムシュタットの講義でケージの才能に衝撃を受けたが、同時に自身のアイデンティティにまで遡る問題意識をパイクの内部に萌芽させたのもまたケージだったのである。本人も予期しなかった外的な支持や援助と自己評価との格差による葛藤もさることながら、ケージという一人の「天才」の存在が見せた東洋思想の吸収と昇華が、パイクの内面において西洋的技法を学ぶ自身の問題と強烈に引き付けられていった構図が見て取れるのである。

つまりここで、パイクは音楽による自己実現及びアイデンティティと純粋な技術の追求の間で葛藤していた時にケージに出会い、ダルムシュタットでの西洋人ケージの「天才的な」東洋思想の吸収に「西洋最先端の様式に接木するような」自身の在り方に対する一つの道標を与えられたのではないかという推察が生ずるのである。ケージは後にパイクが「早かれ遅かれ、彼は同じ道を辿っただろう。私はその背中を押したに過ぎない」と述べているが¹⁹²、このことからパイクがケージから感じ取ったのは、「東洋的な表現手法及び東洋人としての自己の再認識とその肯定」であったと考えられる。恐らくこの場面における「東洋に接木されたケージ」は「西洋に接木された東洋人」であったパイクにとっての所謂「主客の反転した鏡像」であったが、パイクもこれを契機として師の道であると同時に自身の根底でもある東洋へと関心を向ける事になるのである。その関心はこれ以降東洋思想と呼ばれるものの中でも特に禅や老荘思想、そして幼少時に慣れ親しんでいた韓国のシャーマニズムである巫俗（巫堂）等へ徐々に向けられていくのだが、ケージからは禅、特にその中の「不確定性」という、生来の自らの嗜好と重なる観念から多くの事物を吸収するようになる。

そしてこの間の自身のアイデンティティの問題は、後の数年に渡って行われたいわゆる「破壊的パフォーマンス」と関連付けて考えると、より一層明確なものとして映る。

¹⁹² トムキンズ、78 頁。「おそらくナム・ジュン・パイクは、私に会ったから一歩先へふみこんでああいうことをやる気になったんだろうが、いずれにしろ早晩そうなるはずだったんで、それがすでに彼のなかにあったからにすぎないんだ。事实は、私が自分ではけっして行かなかった領域に、私の考えをもちこんだということだね」。

パイクはケージとの出会い以降彼に追随するようになるが、1959年から62年にかけての時期は、非常に奇抜なパフォーマンスを展開していた事から「文化テロリスト」と評されている。そしてエディス・デッカーは、その行為の背景にあったのは自らを何とか接木しようとしていた西洋文明に対する価値観の内的破壊であったと分析している。例えば当時の有名なパフォーマンスとしては1959年の〈ジョン・ケージへのオマージュ〉、1962年初演の〈バイオリンの為の独奏〉がある。〈ジョン・ケージへのオマージュ〉はパイクがピアノを押し倒し、自分の叫ぶテープをかけ、ブリキ缶を蹴飛ばし、ガラス板や卵、おもちゃの車がピアノの上に飛んでいくというもので、〈バイオリンの為の独奏〉はバイオリンのネック部分を両手で掴み、刀のように三分ないし五分かけて頭上に掲げ、一秒で振り下ろしバイオリンを叩き壊すというものである。第三者的視点からは過激な破壊行為に見えるこのパフォーマンスだが、パイク自身にとってはその認識は無く、「僕はカタルシスを作り出す衝撃が必要だった。極度の電氣的衝撃が、という事です」と告白している¹⁹³。「こうした行為芸術を通じて、彼はブルジョア社会の神聖な不可侵的価値を破壊しようとしたのみならず、西洋文化の内面的な価値基準を同様に清算しようとした」というデッカーの知見は、これまで見て来たパイクのアイデンティティに関する内面的葛藤を鑑みれば、一見理解困難なパフォーマンスに道筋が通ると同時に、このような行為の原動力となったケージのパイクへの相当なる影響を実感させるものである。ケージ自身もこの行為には驚きを禁じえなかったのだが、「パイクにとっては明らかに自身のカタルシスの期間であり、まさに火山が爆発したように彼は長年に跨る蓄積された文化的抑圧を解消する機会を得たかに見える」というデッカーの分析は妥当であろう。

また、ケージはテクノロジーを用いた新しい音楽のあり方も提唱し実践をしているが、このテクノロジーの利用こそが、後のパイクのビデオ・アートへ繋がる大きな契機へととなっている。そして幸運な事に、1957年のフライブルク高等音楽院の移籍はパイクに一つ的好機を与えていたこともその活動を後押しするものとなっていた。というのも当時の指導教授のフォルトナーは、パイクが12調音楽を好まない事を知ると、ケルンの西ドイツ放送局(WDR)内の音楽スタジオにて作曲活動する事を提案していたのである。この音楽スタジオは1951年に局の創設者ヘルベルト・アイメルトの提唱によって設立されたもので、電子音楽を発信する重要拠点として若手の音楽家達を受け入れていた。彼らはそこで音響機

¹⁹³ “마르셀 뒤샹은 비디오를 생각하지 않았다” 『백남준 : 말에서 크리스토포까지』, 202頁。

材を用いて音と音とを組み合わせる新たな音源を制作し、それらは共有資源として貯蔵され、他の作曲家達の資料として提供するというものであった¹⁹⁴。パイクはこの WDR で 63 年まで活動するが、音楽制作の他にもテレビとビデオを一体化させた機器の開発等も試みていた。トムキンズはパイクが 59 年にジョン・ケージに宛てた手紙でビデオについて触れ、それを一つの芸術形式として利用する構想を伝えているとするが¹⁹⁵、それを裏付けるような言及が先の「セリー〜」の記事にも見当たる。そこではドイツでの実験音楽体験を通じて、何よりも芸術様式の変化を求めることが実践的要請として身に迫ってくるのを抗し切れないとパイクは述べている。「酒に酔った、エバンジェリスティ（建築家出身のイタリア人作曲家）が“絵画は死んだ。光は、波動であり、波動は何よりも電子音楽の領分である。僕は科学の未来を、愛する”と話すのをきいてこわくなった」と彼は告白をしているが、自身もケージに精神的に依拠しながらも、芸術の表現形態としては独自のものを模索しなければならないこと、その表現可能性として音楽とは異なる手段を選択することを意識下で予感していたようである。実際パイクは 1961 年にケージに追随するようにフルクサスに加入した後、62 年頃から音響オブジェや映像に表現媒体を転向させることで、音楽からは「独立」した。その後暫くの彼の創作は、主にケージから学んだ「不確定性」の表現追及へと費やされていく事となり、ビデオ・アートもその過程から誕生する事となる。

パイクは 1963 年にブッパタールのギャラリーで世界初のテレビ・アートの個展を開いている。ビデオ・アートの先駆とも言えるテレビへの関心であるが、その直接的な転向のきっかけは、戦時中にレーダー研究をしていたあるドイツ人の「レーダーの電波は面白い絵になる」という言葉だったとパイク自身が述べているとおり、極めて偶発的なものであった¹⁹⁶。しかし個展では入口に括られた屠殺されたばかりの牛の首に客の目は集中し、直接テレビへの関心には繋がらなかったという。この牛の首は「ここでは聖なる園に入ったから靴をぬげという気持」¹⁹⁷、もしくは「ちょうど禅で師が生徒を打つように」¹⁹⁸、展示内の空

¹⁹⁴ 데커, 36-37 頁。音と音とを合成するというコラージュ技法は、生涯にわたるパイクの制作技法であるが、その基礎がここで培われたということになる。パイクは「9 世紀の韓国の詩を詠んだ声や赤ん坊のどもる声、チャイコフスキーの楽曲等を合成したもの」などを制作していたという。

¹⁹⁵ トムキンズ, 67 頁。

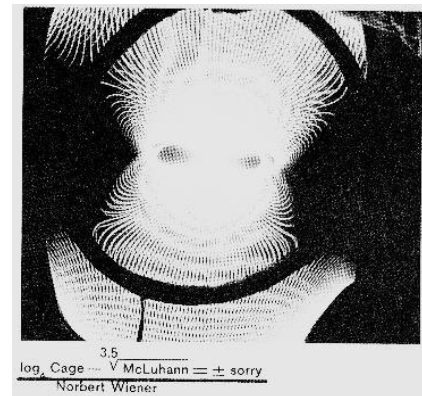
¹⁹⁶ 「ケージはぼくにとって、つねにすごくエライ作曲家。あの人は演劇をコンサート・ホールにもちこんだ。でも、ぼくは画家にたいしても作曲家にたいしてもコンプレックスをもっていましてね。戦時中レーダーを研究していたあるドイツ人から、レーダーの電波は面白い絵になるよ、と聞いたんでハッと思いついた。エレクトロニック音楽から TV によるエレクトロニック絵画へ移ればいいんじゃないか、とね。大物と張り合わなくてもいい——ジャスパー・ジョーンズとかジュン・ケージとか。なにか新しいもの、音をともなう、動く絵がみつかるだろうと（パイク「ポール・ガードナーに。」”Art News, May (1982)”『ナムジュン・パイク タイム・コラージュ』, 101 頁）。

¹⁹⁷ 「音楽芸術」1963 年, 9 月号, 18 頁。

間を日常から切断する為の一種のショック装置として設置したものであったのだが、その意図は観客には伝わらなかったのである。しかしながら、パイクは「不確定性」を「音楽」とは異なる手段で表現しようとする道を確実に進んでおり、その過程の作品をこの個展で確認できる。一つは〈プリペアード・ピアノ〉や〈クラヴィーア・インテグラル〉といった実験音楽的作品で、作品の 70%程までを作成させておき（ピアノの鍵盤や弦にネジやピンを捻じ込んだり、ラジオと接続させる等して、ピアノの鍵盤一つ一つを”ピアノならざる楽器”へと作り上げる）、残りの 30%を聴衆の行為に委ねる（それを自由に弾いてもらう）というものであるが、それは「よりいっそうの不確定性へむかう次の手段」の一つの成果であった。これは、ケージはチャンス・オペレーションで作曲を行ない、演奏者にはその演奏を不確定に演奏する自由を与えているが、その音楽を聴く聴衆にはその時点でいかなる自由も与えられていない点にパイクは気づき、聴衆自身を巻き込むことで作品としての「不確定性」の不確定さを上げる事に成功したと解釈することができそうである。

そしてもう一つの作品として挙げられるのが、磁石の強力な磁力によってテレビ画像の走査線を様々な模様へと変化させる〈マグネット TV〉¹⁹⁹である。磁石もまたピアノの鍵盤のごとく観覧客自身の手と動きに委ねられ、客はその磁石や消磁コイルをテレビ画面上にて自由に動かす事によって「自由な光の絵を創造する」。走査線の作りだす歪みは誰もが予想不可能な一回性の模様を創り出すが、その偶然性もまたパイクにおける「不確定性」の表現であった。結果として、個展自体はピアノによる実験的作品と牛の首で一応の注目を集めたものの、ビデオ・アートのデビューとしては必ずしも大々的な成功とは言えなかったようである。

しかしその後も実験テレビへの模索は続き、ヨーロッパでは入手不可能なカラー・テレビで実験を行なうためにケルンから東京へ渡り、テレビの修理法や回路図に関する専門書、それらを理解する為の物理学の教科書を購入して理解を深めて行った。当時のパイクの目



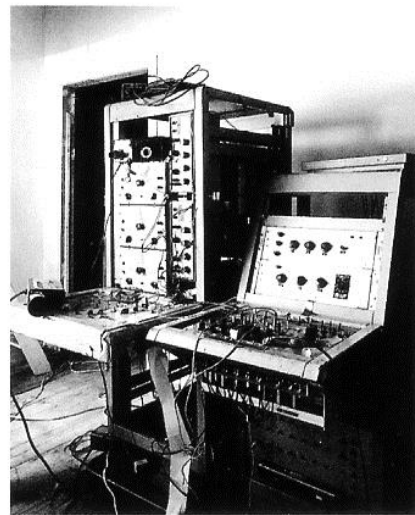
(図 8) 〈マグネット TV〉(1965)

¹⁹⁸ ヤングブラッド, 171 頁。

¹⁹⁹ *Videa 'n' Videology*, p.14.

には、「物理学が詩のようであり、数学がよく練られた楽譜のように見えた」という²⁰⁰。そして NHK 技術研究所に勤めていた内田秀男²⁰¹に出会ったのもこの頃で、その内田の紹介で 64 年に出会ったのが、東京放送 TV 技術部のエンジニア・阿部修也であった。出会う前から『美術手帖』等の雑誌を通じて彼の存在を既に知っていた²⁰²という阿部は、後のパイク作品には不可欠な技術パートナーであり、その代表作として挙げられる〈ビデオ・シンセサイザー〉(1969, 図 9²⁰³)は、パイクのテレビ・アートをビデオ・アートへと進化させた重要な発明である。これは白黒やカラーのビデオ・カメラやサウンド電波発信機等のビデオ・ソースによって伝えられた画像を、無限の色彩パターンや形態に変えて出力する装置である。そしてその変化は多くのスイッチやダイヤル等で操作され、慣れれば特定のイメージや像を思い通りに再現可能であるが、パイクは敢えてシンセサイザーが打ち出す表現をそのまま流すことを好んだという²⁰⁴。

ビデオ・シンセサイザー製作についてトムキ
ンズは「ふたりはいっしょにカラー受像器の電
子の流れに干渉するが、パイクにとっては『う
れしいことに』、結果を制御することが不可能
なことがわかる。(中略) 彼が求めたのは不確
定性——偶然によって生み出されたイメージ
——であり、彼はカラー・テレビにおける電子
の行動は、まさに不確定性だと知るのである」
と表現し、「パイクは暇ができると、東洋の音
楽や東洋の宗教について学ぼうとする」と続け
る。これは制御不可能性を単純に面白さとして
捉えるパイク自身の性格を述べたものでもあ



(図 9) 〈ビデオ・シンセサイザー〉(1969)

²⁰⁰ 쿠보다, 120 頁。

²⁰¹ 内田秀男 (1925-1995)。電子技術者で、昭和 20 年代より『無線と実験』誌に鉱石ラジオに関する論文を寄稿、NHK 技術研究所においては新型真空管の開発に従事した。超常現象の研究も積極的に行っており、FM ラジオを使用した超能力知覚テストや「内田式オーラメーター」等を制作、1979 年に発足した日本サイ科学会副会長も務めている。なお、パイクは内田がテクノロジー・メディアと予言やテレパシー等のサイキックを結び付ける実験を行なっている事を、この時期までに既に聞き及んでいる ("Fluxus Newspaper : no.4: fluxus cc fiVe ThReE"(1964), *Videa 'n' Videology*, 1964)。

²⁰² 阿部自身へのインタビューによる (<http://hive.nttcc.or.jp/contents/interview/abe>, 2012/2/28 取得)

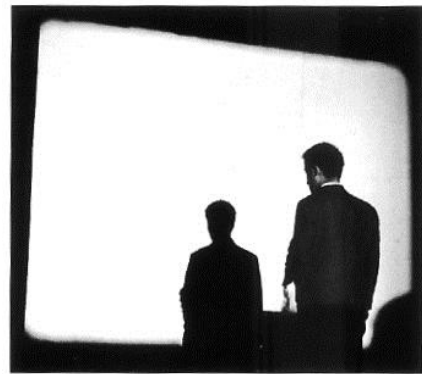
²⁰³ *THE WORLDS OF NAM JUNE PAIK*, Organized by John G. Hanhardt, Guggenheim Museum Publications, New York, 2000. p.185.

²⁰⁴ トムキンス, 123 頁。

り、そうしたものに対する志向性は彼自身も認めているところである。しかしトムキンズの記述は、単にそのランダム性が面白いというのではなく、地下水脈として禅的な不確定性を包含している点に重点を置くものである。つまりビデオ・シンセサイザーが生み出した映像の面白さは、その表象と地下水脈とが織りなす重層的な不確定性にあることが読み取れる。

このビデオ・シンセサイザーは、改良を重ねる事でノイズが調整されていき、より完璧な制御が可能なものへとになっていくが、阿部によるとパイクにとってはそれが「面白味に欠ける」として、敢えてノイズの加わるような調整を施す事もあったという。シンセサイザーは、複雑な装置であるにもかかわらず、パイクの芸術活動全般を通じて計 3 台製作されるが、それはパイクにおけるビデオ・アートがその後の彼の芸術生命の根幹となっていた事を明示している。

パイクにとって 60 年代は、総じて活動・思想共に飛躍の時期であったといえる。アメリカ、日本、ヨーロッパと活動範囲が拡大する時期でもあるが、〈フィルムの為の禅〉(図 10²⁰⁵)等の禅をテーマとしたパフォーマンスや作品もしばしば製作されており²⁰⁶、日本滞在時には鎌倉の禅寺で 3 日間の座禅修行を行なった記録もある。キム・ウンジ(김은지)は日本に入ってからのパイクの作品の特徴を、1) 相対的に単純化されつつも技術的には高度で、2) 節制され純粋な外面、3) 静的でありながら瞑想的性格、4) 自然と時間をモチーフとしている点を挙げており²⁰⁷、実際にドイツ実験音楽時代とは明らかに異なる志向の作品が増えて



(図 10) 〈フィルムの為の禅〉(1964)

いる事を指摘している。

しかしパイクの当時の禅への眼差しは、深い共感を示そうとはするものの、その一方で必ずしもケージのような傾倒を示すものでもなかったようでもある。初のテレビ・アートを発表した翌年の 64 年、パイクは *Fluxus Newspaper*²⁰⁸誌において展示会における自らの

²⁰⁵ *THE WORLDS OF NAM JUNE PAIK*, p.94.

²⁰⁶ 〈頭のための禅〉(1961), 〈テレビの為の禅〉(1963) 等。

²⁰⁷ 김은지, 177 頁。

²⁰⁸ “Fluxus Newspaper: no.4: fluxus cc fiVe ThReE” (1964), *Videa’n’ Videology*, pp.5-6.

哲学について説明した記事を寄稿しており、その一部で当時のパイクの「禅観」が披露されている。詩文の形態を取るその内容は読解に慎重を要するが、パイクの禅理解がパフォーマンスとしてではなく文章として残されたものは稀少であるため、その部分を抜粋してみたい。

Now let me talk about Zen, although I avoid it usually, not to become the salesman of “OUR” culture like Daisetsu Suzuki, because the cultural patriotism is more harmful than the political patriotism, because the former is the disguised one, and especially the self-propaganda of Zen (the doctrine of the self-abandonment) must be the stupid suicide of Zen.²⁰⁹

Anyway, Zen consists of two negations.

the first negation:

The absolute IS the relative.

the second negation:

The relative IS absolute.

The first negation is a simple fact, which every mortal meets every day; everything passes away,,,mother, lover, hero, youth, fame,,,etc.

The second negation is the KEY-point of Zen.

That means,,,,,

The NOW is utopia, what it may be.

The NOW in 10 minutes is also utopia, what it may be.

The NOW in 20 hours is also utopia, what it may be.

The NOW in 30 month is also utopia, what it may be.

The NOW in 40 million year is also utopia, what it may be.

Therefore

²⁰⁹ この箇所はパイクの鈴木大拙への評価を垣間見せるものであろう。実際パイクが鈴木大拙に言及する箇所は少なく、それゆえこの文面からケージとその禅観には肯定的でも鈴木大拙には否定的であるという見解もある [정서연, 이원형 : 158 頁]。実際ここではパイクの鈴木大拙について否定的であるが、後の言説で大拙について必ずしも否定的に触れていない箇所もある為、ここでは鈴木への批判を「巧みな仏教布教手腕」に見た、という程度に捉えたほうが無難に思われる。

We should learn,

how to be satisfied with 75%

how to be satisfied with 50%

how to be satisfied with 38%

how to be satisfied with 9%

how to be satisfied with 0%

how to be satisfied with -1000%

Zen is anti-avant-garde, anti-frontier spirit, anti-Kennedy.

Zen is responsible of asian poverty.

How can I justify ZEN, without justifying asian poverty??

It is another problem, to which I will refer again in the next essay.

Anyway, if you see my TV, please, see it more than 30 minutes.

“the perpetual evolution is the perpetual UNsatisfaction.

it is the only merit of Hegelian dialectic.” (R. AKUTAGAWA)

“the perpetual Unsatisfaction is the perpetual evolution.

it is the main merit of my experimental TV” (N. J .P)

The frustration remains as the frustration.

There is NO catharsis.

この断章は、内容的に 1) 自身が禅について語る事を回避してきた理由、 2) 心の安寧の所在に関する禅問答的問い、 3) 自身の作品の禅性について、という区分が可能であろう。パイクは今まで禅の文化について語らなかったのは、「文化的愛国心は時として政治的愛国心よりも危険をはらむ為」、そして「自我放棄の哲学である禅が自己宣伝を行なう事は禅にとっての自殺行為」、すなわち自己矛盾を起こすという二点の理由に因るものであると述べる。ここで示す「我々の (OUR) 文化」とは何を指すかについては明確にされておらず、鈴木大拙の立場と比較しての「いち東洋人」としてのものなのか、「フルクサスの一員

としての」立場なのかは不明瞭であるが、初期フルクサス創始者であるジョージ・マチュエナスはケージとも親交があり、禅の思想もまたその運動の基本理念形成に大きく貢献している事、また「愛国心 (patriotism)」という語も、パイクが禅文化を日本文化として認識・吸収している点と当時のパイクは韓国本土との接点が殆ど確認できない点、そして当時のフルクサスの国際的影響力の大きさを鑑みると、「文化的愛国心は時として政治的愛国心よりも危険をはらむ」という言葉は、一般論としても読めるが、パイク自身がフルクサスの代弁のような形で禅を語る事に対し慎重にならざるを得なかった事も思わせる。よってここの”OUR”とはパイクが現時点で所属していたフルクサスを前提にしたものと捉えるのが適切であるように思われる。

2) に関しては、いわゆる幸福の所在に関する禅問答的な問いである。禅はアメリカニズム的進歩主義が富をもたらしたようにはアジアに富をもたらさない。そうした意味で、禅は貧困に対する責任を取らねばならないとする。3) では2) で展開された幸福の所在論や芥川龍之介の引用を逆説的に用いることで、自らの「永続的に不満足」な作品を通じて「永続的な進化の表現」を表現したかったことを示し、「不満²¹⁰は不満として残り、カタルシスは“存在せず”」と意味深長な言葉で締めくくっている。パイクがこの実験テレビで観客に表現したかったのは13台のテレビ画面が織りなす微細な模様の差を通じて示される禅的「不確定性」であったが、その意図は必ずしも観客には伝わらなかったことを遺憾に思った心境の吐露にも見える。「貧困に関する禅の責任」については、0%でもマイナス1000%でも満足する「知足」という現状肯定の精神が、貧困からの脱却の阻害要因となっていることを示すと考えられる²¹¹。この記述から禅に対して当時批判的な眼差しを持ったとする指摘もあるが²¹²、その指摘が妥当でありながらも一面的でしかない事は、禅をとする継続的な創作活動を見れば明らかである。アメリカニズムのように明快なカタルシスをもたらすことのないパイクの禅の観念は、一方では崇敬するケージのアイコンとして、もう一方では現実の社会問題に対する回答を求めて生涯共に歩み続ける思想として、まさに両義的フラストレーションを抱えてパイクに内在することとなる。

²¹⁰ 『백남준』ではこの”frustration”は「挫折(尠절)」と訳されているが、前後の”unsatisfaction”, ”catharsis”との文脈からここでは「不満」の方が適切であると思われる。

²¹¹ パイクは自らを「貧しい国の生まれ」と称していることもあり、貧困問題に関しては多少なりとも関心を抱いていたようである。ここでは禅がその解決手段に直接結びつかない事に対する感情の吐露が確認されるが、パイクはこの先もこの問題意識を抱き続けており、80年代には更にこの思想を発展させ、貧困に対する問題提起を表明している(7章で後述)。

²¹² 데커, 413 頁。

4-5 〈TV 仏陀〉の誕生とその評価

パイクの禅観に言及する際に不可避なのは〈TV 仏陀〉であろう。その制作過程には諸説あるが、夫人の成子氏によると、何か特別な構想を練っていたわけではなく、むしろ経済的に切迫した緊張状態の中から即興的に生まれた産物に近いものであった。まず、素材として使われた仏像は72年頃に兄弟からの最後の仕送りをはたいて購入したものであったという。生活が非常に困窮していた中での購入で、夫人もこの行為には戸惑いを隠せなかったようである。この仏像を元に骨董商を営んでいた兄弟から同じ商いを始める事を勧められたが、この時はパイクの商才があるとは考えづらいという性格を鑑みた夫人が真っ先に止めている。そしてこの仏像が再び日の目を見るのは、それから2年後の74年1月である。

この年にニューヨークのボニノギャラリーで4度目の個展を開催するにあたり、パイクが当初出品する予定だったのは〈空飛ぶ魚²¹³〉という作品であったが、多くのテレビ機器を要するこの作品は予算の工面が付きずに断念せざるを得なくなる。個展の開催日が迫る中で、



(図 11) 〈TV 仏陀〉(1974)

その代替品を模索していた際にパイクはふと以前購入した仏像を思い出して即興で仏像の眼前に一台のテレビを置き、仏像自身の姿がテレビに映るようにビデオ・カメラを設置し、像とテレビ画面の像とが対面するような作品が瞬く間に作成された。パイクの記念碑的作品と呼ばれる〈TV 仏陀〉は、このように現実面で逼迫した環境の中から生まれたものであった²¹⁴。

この〈TV 仏陀〉(図 11²¹⁵)は仏像とビデオ

²¹³ 一台一匹の魚を映した多数のテレビを天井に設置し、暗闇の空に無数の魚が泳ぐように演出したインスタレーション作品。予算の関係で制作が間に合わなかったこの作品は翌年に発表された。

²¹⁴ とはいえ、禅とビデオを何かしらの形で繋げるという構想自体は、パイクは既に1967年には抱いている。67年に発表した小論「ノーバート・ウィーナーとマーシャル・マクルーハン」において彼は「美学とサイバネティクスに関する目録」を文末に残しているが、その中に「禅仏教と電子」という項目をメモとして残しているのが、切迫した状況は潜在化されていた構想を顕在化させる契機として働いたと言うべきかも知れない。

²¹⁵ *THE WORLDS OF NAM JUNE PAIK*, p.129.

という非常に素朴な素材の組み合わせの放つインパクトによって人々を魅了し、高い評価を受けた。それはパイクがこのインスタレーションの中に入念に埋め込んだ計算によるものではなく、多くの人がメディアと東洋に対して哲学的内在的に漠然と抱いていた神秘的想像力を単純明快にイメージ化させた事に対する評価であったと述べた方が正確であるのかも知れない。

60年代のビデオの誕生により生まれた観念システムである「閉回路(closed circuit)²¹⁶」は、そこに映しだされる主体を巡り様々な哲学的思惟を生み出したが、一般的には西洋的観点と東洋的観点とでその見方が大別される。主体が重視される前者では、無価値な虚栄を告発するナルシズムの象徴として捉えられるのに対し、後者はいわゆる自己像を過不足なく映し出す「(電子の)鏡」として捉えられるが²¹⁷、〈TV 仏陀〉においても同様に評価が二分されている。例えばデッカーの、テレビカメラの前で坐禅をする仏陀が自身と否応なしに対決せざるを得ず、東洋哲学の象徴でもある彼もまた現代のナルシスとなったというアイロニカルなイ・ヨンウの評価や²¹⁸、パイクが仏像を自身の分身として据え、自己に内在する仏教もしくは芸術の恒久性を省察しているとするキム・ホンヒのような解釈がある²¹⁹。一方、ユン・ミョンノ(윤명노)は莊子の「胡蝶の夢」を援用し、莊子と蝶との関係性を仏像とモニタ上の仏像＝パイクとして再現したと解釈し、禪仏教に向かうパイクの姿勢を具現化したという所感を示している²²⁰。また、イ・ヨンウは他にも中間的解釈として「テクノロジーと禪の絶妙な出会いを通じた東西の緊密な繋がりを見せてくれるといったような、ありきたりのものではない」とし「絶妙な東洋的思惟空間と西洋のテクノロジーが同時に悠々と息づく舞台空間のようなものである²²¹」とする空間芸術的解釈もしている。

〈TV 仏陀〉誕生の経緯について、成子氏の述べた現実的側面を踏まえた上で上記のような解釈に目を移すと、現実との評価間に少なからずの乖離を感じざるを得ないが、重要なのは〈TV 仏陀〉がそうした豊かな想像力を見る側に提供したという事実そのものと見るべきであろう。デッカーやキム・ホンヒのナルシズム的解釈、ユンの齋物論的解釈、そし

²¹⁶ 60年代末、ビデオの登場とほぼ同時期に発生したインスタレーションシステム。テレビとビデオを接続させる事により信号の出入力を一体化させる事で循環型回路を確立させ、そこに映し出される主体と客体の溶解した対象を巡り様々な哲学的分析が行なわれた。

²¹⁷ 데커, 413 頁, 카츄ン코, 1 頁。카츄ン코は「ロラン・バルトは『表徴の帝国』において莊子の「至高の人間の精神は鏡のようである。何一つ捉えないし、排斥もしない。受け入れるが、温存もしない。」という言葉を引用したが、これらは禪の境地かつ模範にも繋がるものがあると言えよう。

²¹⁸ 이용우: 2005, 23 頁。

²¹⁹ 김홍희, 34 頁。

²²⁰ 윤명노, 42 頁。

²²¹ 이용우: 1992, 23 頁。

てイの空間芸術的解釈、それぞれが〈TV 仏陀〉という存在の側面を多角的に照射している
のである。パイク本人は、生滅する一瞬一瞬の時を画面上の自己と対面し、「主体／客体」
や「内／外」の差異が混同する地点に無我の象徴である仏陀の像を置くことで、そこを「零
地点」とした。そして西洋的ナルシズムの解釈に問いを擲つと同時に、東洋的解釈に対
してもその地位を揺るがせる事で、永遠に答の出ないメビウスの輪を創り出す事に成功し
たのである。閉回路を用いた〈TV 仏陀〉の存在意義は、凝縮された「零地点」にあるとい
う解釈も生まれるのである。

〈TV 仏陀〉に対し、パイク本人は明確な解釈や説明を行なっている訳ではなく、そうい
う意味では他者による自由な解釈を容認しているように見えるが²²²、筆者としてはTV と対
峙する仏陀＝パイク本人という解釈に対してはやや否定的である。その根拠としては、本
人が創作姿勢において「個」や「自我」を前面に出す芸術観とは距離を置いている事を伺
わせる点が挙げられる。〈TV 仏陀〉制作後の翌 75 年に受けたインタビューで「芸術を自我
の表現であると思うか」という質問に対して否定的な回答をし²²³、また別のシーンにおいて
も「ぼくはほんとうはけっして反芸術派ではなかったけれど、エゴには反対²²⁴」「仏教では、
エゴを殺すことが非常に大事²²⁵」と明言するなどし、「仏陀＝パイク」とする解釈はあくま
で外部の生んだ結果論であり、これを自己投影の作とするには矛盾点が散見するためであ
る。〈バイオリンの為の独奏〉のような破壊的と受け取られるパフォーマンスも、主体はカ
タルシスを得る自己像というよりはカタルシスそれ自身にあり、バイオリン破壊という衝
撃の瞬間に人々の内面で発生する感情に対し焦点を当てるものだった。また仏陀を「零地
点」、すなわちエゴ消失の象徴として解釈する場合はこの限りではない可能性も現れるが、
「零地点」を演じるということは、それこそ大いなるエゴの体現でもあり、結局我々は解
釈のメビウスの輪からは逃れられないままなのである。

結果として、そうした濃やかな背景を自ら語る事の無いまま、パイクは自らの立ち位置
を「不確定性」の中に巧みに落ち着かせることに成功した。実際この作品自体はそれ以上

²²² 1975 年に受けたインタビューの中で〈TV 仏陀〉に関し「観客達を瞑想に導くためのものか」という質
問を受けた際にそれを否定し「万一観客達がそういう体験を欲していて、実際に体験したのであればそれ
はいい事です、僕は単に一つの門を開けたかったにすぎないのです」と答えている。

²²³ "마르셀 뒤샹은 비디오를 생각하지 않았다" 『백남준 : 말에서 크리스토퍼까지』, 220 頁。イルメリン・
リーバーとのインタビューにて。

²²⁴ トムキンズ, 104 頁。トムキンズの記事が 1975 年のものであるため、パイクの発言はそれ以前のもの
と推定できるが、発言の具体的日時については不明。

²²⁵ 同上。Ancona, Victor. "Nam June Paik: Portrait of the Electronic Artist", *Videography*, 1976. から
の断章。

の深い理論の元に展開した訳ではない為、そこが「表面的」として批判される点は否めない。例えばスラフコ・カチュンコは、飯村隆彦（1937-）のビデオによる閉回路作品〈This is a Camera Which Shoots this〉（1980）（図 12）²²⁶を巡る議論の中で比較対象としてパイクの〈TV 仏陀〉を挙げ、「彼（パイク）は伝統とモダンの中に身を置いているが、その作業は表面的なものにとどまっている」と指摘する。飯村はパイクと同時期に活動を始めた映像作家で、60年代にはフルクサスや欧州の構造映画と関わるうちに、アイデンティティの問題と深い関わり合いを持つ記号言語学的意味構造探求の道に入る。その実践手段として閉回路を用いた数多い実験映像を残していき、そうした表現を通してアイデンティティの所在を構造言語学的視座より理論立てを行なっていく。

そしてカチュンコは飯村が「ポストモダンの曖昧さを、単にその性質に依拠することによってではなく、その曖昧さを説明立てる理論を作り出すこと、しかもその作品の中において理論を作り出すことによって認知させようとしている」とし、鈴木大拙からケージに植えつけられた仏教理論は、パイクよりむしろ飯村の中で深く根付いたと結論づけている。閉回路を通じた理論的追求という文脈に則せば、飯村の作品は歳月を経る毎に理論と作品のフィードバック



（図 12）飯村隆彦 〈THIS IS A CAMERA WHICH SHOOTS THIS〉（1980）

クが緻密に深化していったという彼の指摘は的確であり、パイクのそれは非常に感覚的で表象的なままである。〈TV 仏陀〉後の後継作品としては、仏像やテレビ機器を変えたバリエーション²²⁷と、仏陀の代わりにロダンの〈考える人〉像を置換した〈TV ロダン〉といった類似作品くらいであるため、その意味ではこの指摘も正しいものである。

とはいえ、禅の理論的深化の不徹底が〈TV 仏陀〉の作品の劣位を示すものでは到底なく、

²²⁶ 例えば〈This is a Camera Which Shoots this〉（1980）。2台のカメラがそれぞれ直前の2台のモニターを撮影しており、カメラの後ろの壁には“THIS IS A CAMERA WHICH SHOOTS THIS”と書かれている。この言葉は2台のカメラが互いを撮影しあう事によって「これは私を映すカメラ…はこれを映すカメラ」と、無限に続く回路を創り出す。飯村はこれによって、閉鎖回路が明確な主体客体関係を相対化する様子を視覚的に表現した。（写真は <http://otherfilm.org/talking-picture-the-structure-of-film-viewing/>）

²²⁷ 初発表から82年までの間に仏像やテレビモニターの種類を変えながら〈TV 仏陀〉は少しずつ変化している。時にはパイク自身が仏陀像になり代わるパフォーマンスも行なっており、キム・ホンヒの「仏像＝パイク」的解釈は恐らくこのパフォーマンスを踏まえたものと思われる。86年における日本での展示では、この仏像は不動明王になっている。

パイクの象徴的作品として不動の位置を占めることには変わらない。禅をモチーフとするパイクの作品制作は、日本での活動が定着し始める 80 年代頃からは日本文化の影響を色濃く受けたものとして、より自然主義的で素朴なものの中に表わされるようになる。禅とメディアの表象は、嘗て走査線上の中に不確定性を見たような本質論的接近から、より視覚的表象優位の作品へとその表現形態を移行させつつ受け継がれていった。パイクが自身に包摂した禅の在り方はあくまでケージ経由のもので、必ずしも純粋な仏教への求道に繋がったとは言えない²²⁸。しかしそのケージ的禅を「パイク流に」吸収し、自身の生に更なる哲学的深みを与える重要な起点となったという意味において禅もまたパイクにとって重要な思想であった事には変わらない。1992 年にケージが瞑目した際に寄せた追悼文において、パイクは次のように述べている。

1962 年に僕は、アリソン・ノールズにこう言った。「僕の生は、1958 年 8 月の夕方、ダルムシュタットで始まった。1957 年は紀元前(B. C.)1 年だ(Before Cage)。1947 年は紀元前 10 年だ。プラトンは紀元前 500 年ではなく、紀元前 2500 年に生まれたんだ。紀元後(A.D.)はどういう意味だろう？」彼女は答えた。「紀元後は死後(After Death)を意味する略字よ」と。

世界の歴史は三人の男の死によって始まった。ソクラテス、中国の溥儀、そしてイエス。いずれにしても、僕にとっては 1993 年が紀元後 1 年だ。²²⁹

芸術家としてのパイクの人生が、ケージを基点として息づいていたことを如実に物語る断章である。禅や不確定性を中心とした「東洋への回帰」、それらと電子メディアを融合させた「ビデオ・アートの可能性」、これこそケージがパイクに与えた豊かな遺産となったのである。

²²⁸ パイクの禅観は、禅それ自体というよりもケージを経由したものであるという意見に関してはイ・チャンウン [Lee:2012] も同様の言及をしている。

²²⁹ "기원전/기원후"(Av. J.C / Ap. J.C) (1992) 『백남준 : 말에서 크리스토폰까지』, 43 頁.

第5章 ヨーゼフ・ボイスとパイク——タタールと朝鮮を繋ぐシャーマニズム

5-1 ボイスとの出会い

パイクの人生の宗教的側面を辿る上で、ケージ同様に看過してはならないのは、ドイツの芸術家で社会活動家、そして熱心なシュタイナー人智学の支持者でもあるヨーゼフ・ボイスの存在（1921-1986）である。パイクの内部に潜在していた「東洋的資質」を、ケージは「禅」を通じて開眼させた生涯の師であるとする、ボイスは「シャーマニズム」を通じて開眼させた、人生を通じた大親友である。カン・テヒは、パイクとボイスとの関係について、ケージとの出会いは芸術家としての出発点において大きな意味を持つが、ボイスとの出会いはそれに比べ、その後の作品により大きな関連性を持つと評価する²³⁰。それはボイスが自身の体験を通じて生み出したシャーマニズム観とパイクの幼少時から日常へ組み込まれていた巫俗への愛着とが「化学反応」を起こした事で、互いの精神活動に大きな影響を与えたためと言えよう。

パイクの手記を確認する限り、二人が最初に出会ったのは1961年である。フルクサスの一員として活動していたパイクが、ドイツのデュッセルドルフで「グループ・ゼロ」という展示会を開催した際にボイスが彼に声を掛けたのが発端であった。この時パイクはボイスを全く知らなかったのに対し、ボイスはパイクの活動を以前から詳細に記憶しており、その演奏を賞賛していたという²³¹。当時のボイスはデュッセルドルフ芸術アカデミーにおいて彫刻科教授に着任し、それなりの地位を得ていたのだが、パイクは「彼は僕がその名を知る程に成功した人には見えなかった²³²」と述べているように、この時の出会い自体は特段に華やかな物語を生む事もなく、うやむやのまま幕を閉じた。

二人が再開するのは1962年、パイクにとってのカタルシスの儀礼であったあの〈バイオリンの為の独奏〉の初演時であった。両手でゆっくりと頭上に掲げられたバイオリンが振

²³⁰ 강대희, 47 頁。

²³¹ "보이스 목소리"(Beuys Vox 1961-1986)(1986)·『백남준 : 말에서 크리스토포까지』83 頁。「奇異な外見のこの男は、一年半前に僕がデルフィのコンサートで着ていた服、紫色のマフラーは勿論、コンサートの様々な場面を正確に記憶していた。」

²³² 同上, 83 頁。

り下ろされようとしたその瞬間、観客の一人が見かねて大声で抗議した。抗議した観客はデュッセルドルフ管弦楽団のバイオリン奏者であったが、この観客を外へ追い出したのがボイスだったのである。これを機にボイスとパイクは意気投合するようになり、ボイスは翌年からフルクサスへ加入し、深い親交を重ねることとなる。しかしフルクサスの持つ「人生や生活に直結する生の芸術」という志向性は、ボイスの芸術理念とも同調するものの、結果としてフルクサスの一員として活動したのは65年頃までであった²³³。ボイス自身はフルクサスから距離を置くようになるが、パイクとの親交は変わらず継続していった。

パイクがボイスと最も深く共鳴したのは、人智学よりも、第二次大戦中にボイスが経験したという「タタール人の説話」を通じたシャーマニズムの原体験である。これはパイクの手記内の言及量から推察できるが、当時ホイットニー美術館のキュレーターであったジョン・ハンハートもまた、パイクがこの逸話を「信奉」し、彼自身の出自をボイスの神話へと接続させようとしたと述べている²³⁴。

ドイツ北西部のクレーフェルトに生まれ、恵まれた自然の中で育ったボイスは動植物や神話に興味をもつ少年であった。当初医学の道を進む予定であったが、青年期に彫刻家ヴィルヘルム・レームブルックに強い衝撃を受けてその可能性を追求するようになり、自身も芸術の道を辿り、幼少時より内在する自然や神話、そしてシュタイナーの人智学に没頭するようになる。その頃に第二次世界大戦が勃発し、ボイスは空軍に所属したが、1943年の冬にソ連軍の高射砲の迎撃によりクリミア半島近辺に墜落した。

ボイスによると、そこでタタール族の遊牧民からバターとフェルトを用いた治療を受けた後、ドイツ軍に救助され奇跡的に助かったという。遊牧民の住む無限に広がる平野と、その平野を自由に疾走するコヨーテの姿が、治療滞在中の彼の内にある種の神話的インスピレーションを引き起こし、後にシャーマニズムに深い関心を寄せる契機となった——パイクはこの「ボイス神話」が内包する生と死を繋ぐシャーマニスティックな側面を、自己の巫堂の記憶と体験のフィルタを通し吸収していったのである。

5-2 ボイス神話の形成——「蜜蝋と蜂蜜」から「フェルトと脂肪」へ

²³³ 菅原，48頁。原因としては主催者ジョージ・マチューナスが、自らの抱くフルクサスの理念とボイスの活動の間に乖離を感じ、次第に彼を疎んじるようになった為とされている。

²³⁴ Hanhardt, p.104.

パイクのシャーマニズムの覚醒と回帰に至る理解のために、ここで一旦ボイスの持つシャーマン性とその起源とされる「ボイス神話」の形成過程を補足しておきたい。神話の根幹を成す先のタタールでの体験談はボイスを知る者の間では有名だが、その真偽に関しては異論の余地が無いわけではなく、例えばバックローやニスベットは、この神話の核となる逸話が 70 年代頃からボイス自身によって形成された事を指摘している²³⁵。確かに、実際にこのような奇跡体験を得たのであれば、時を経ずしてそれが何かしらの形態で表現されるようなものであるが、実際に作品としてフェルトや脂肪が素材として反映されるようになったのは 20 年近く経った 60 年代以降である事も踏まえると、説話をそのまま事実として扱うことに疑問が生じるのも無理もない。

先述の通り、ボイスは 1940 年代には既に人智学と深く

関わっており、「フェルトと脂肪」という素材の使用もその文脈を避けての解釈は不可能と言わざるをえない。それを踏まえた上で、これらが作品内で用いられるようになった直接的契機として考えられるのが、ボイスが精神的病を患った 57 年頃である。その時期推定の根拠として挙げられるのが、83 年の『美術手帖』で行なわれたインタビューであり、当時の様子を振り返るボイスは以下のように回想している。

芸術家がひとつの時代のトラウマを示し、治癒のプロセスを編み出す上でどういう役割を果たせばよいか認識した時期だった。それは医術（メディシン）に、いわゆる錬金術やシャーマニズムにつながるものなんだがね。あまりそのことを強調するべきではないけれども。私にとってそれは、リンデルンでの科学や生物の実験にみちびいた、私の伝記における系を続けてひいていくことにほかならなかったんだ。そしてこれが、芸術を通して、より高いレベルで応用され、そこから私の「彫刻理論」が生まれた。つまり、私が経たカオスに、彫刻的なアナロジー関係を見たというわけだね。カオスのエネルギーのもつ暖かさを、秩序や形態に変える回路としての開かれた運動。そういう考え方をすれば、カオスも治癒的な性格をもちうる。その理論の前には、水晶のような透明なオブジェを考えていたんだが、こうして、あらゆる種類の生活と仕事にかかわる構造がわかってきたんだ。²³⁶

²³⁵ 菅原，59 頁。タタールの逸話自身の真偽についてはバックローが問題提起をしており、その後ニスベットはこの神話が 1970 年頃に形成されたことを指摘している。

²³⁶ 『美術手帖』1983 年 4 月号，70-71 頁。

「彫刻理論」もしくは「芸術彫刻」とは、混沌とした社会的状況が靈的に満たされた行動や運動を通じて、秩序ある形態に至る（彫刻する）道筋を提示するというもので、ボイスがレームブルックから受けた彫刻の持つ可能性とシュタイナーの「社会三層構造理論」²³⁷から独自に展開した社会改革理念である。彫刻理論については後述するが、ここで注目したいのが、心に傷を負い、無秩序で無定形な状態をカオスと形容し、カオスがやがて秩序づけ（固定化）されていくというその「過程自体」に彫刻理念の原型を見たという点と、その内なるカオスが癒される「過程」を自ら観察する事で、その中に治癒を行なう医師や、靈的生命力と繋がるシャーマンの持つ可能性を見出すようになったという点である。ボイスは1950年代半ばに郵便局員との結婚話が破談となって以降精神を病み、その頃の苦悩の徹底的な把握によって苦しみそこから脱却する。菅原教夫はこの頃のボイスの作品を通じて、この鬱の時代に芸術や人生、世界についての根源的な思索を重ねることで再生したと述べている²³⁸。

ボイスがこの「流動→凝固」のプロセスの持つ意を発見した前提には、1923年に行なわれたシュタイナーの蜜蜂の生態に関する講演があった。1923年は、前年12月31日に人智学本部「ゲーテアーヌム」が放火焼失し、人智学にとって大きな転機をもたらした年である。総本山を失った人智学協会は、その改革の為に基盤固めの必要性に改めて気付かされることとなり、シュタイナーは講演で主に協会内部の健全化のため、あらゆる生活領域における現実的な態度を協会員に要請するようになっている²³⁹。そうした背景を踏まえると、蜜蜂社会の構造は靈的な力が実社会を理想的に創造するアナロジーであり、シュタイナーにとってそれは人智学における理想社会の写し絵であったといえる。

ギュンター・バルチュによると、ボイスにとって蜂蜜は体を温めてくれるものの象徴であると共に社会的存在の象徴であり、いわば“相互理解のための栄養剤”であったとする²⁴⁰。巣を形成する蜜蝋もまた、凝固することにより規則正しい空間の一部となり、その構成員を暖かく保護する役割を果たすのである。ボイスがこの講演で蜜蜂や蜜蝋の特性に通じて

²³⁷ 「精神・文化における『自由』」「国家・法律における『平等』」「経済における『友愛』」を支柱とし、これらが有機的に機能することを理想的社会のあり方としたシュタイナーの理論。1917年頃登場し、1920年頃までにその内容を拡充させていった。

²³⁸ 菅原、72-81頁参照。

²³⁹ ヘムレーベン、182頁。シュタイナーはゲーテアーヌム放火の背景に、その行為を辞さない敵対者の存在と同時に、内的結束を欠いた「何か荒廃したもの」が含まれているようにも感じたという。それ故、人智学協会は内的な改革の実施との抱き合わせでのみ再建されうると捉え、協会員に意識改革を訴えたとしている。

²⁴⁰ バルチュ「人智学とその社会的活動」『人智学の現況』、205頁。

いた事を踏まえると、脂肪への眼差しは、同じ流動的有機物としてその延長線上に存在し、動物の毛の繊維一本一本が複雑に絡まり合う事で出来上がるフェルトも同様に、恐らくは蜜蝋と近い関係性の元で捉えることができる。

それで私は脂肪を扱うようになったんだ。より軽量で、より可動性に富むからね。つまり、流動化しやすい。とくにいま——とくに私が関心をもつのは油のような液体で、いずれ凝固して形がくずれることのないもの。これが全部、私のこの彫刻理論のなかで機能を果たすんだ。だから私は、一見なんともひどいものだから、というので脂肪をとりあげたわけではなく、この物質の問題を明快に出したかったんだな。この理論全体のなかで、それはどう反応するか。全体化された芸術概念、あらゆるものを意味する芸術の概念のなかで、それをどう現実²⁴¹に理論化しうるか、ということだね²⁴¹。

「脂肪は温かさを蓄えておく倉庫であり、フェルトは保温物であって、生そのものは温かさと愛情の営みなのである」と述べるバルチュの言は、そのまま蜂蜜と蜜蝋の関係と呼応する。その構成員である蜜蜂の役割は、脂肪とフェルトの元においてはボイスがその役割を担う。

一方、シュタイナーの講ずる有機的流動体の持つ本質論の文脈とは全く別の視点からの分析もある。1984年のインタビューで、フェルトや脂肪（と銅）の使用と個人の戦争体験との関係性について聞かれた際、ボイスは以下のように述べている。

私が作品に使うこれらのマテリアルは直接戦争の体験に根源をおいているわけではないが²⁴²平行性^{ベラレル}はあります²⁴²

このボイスの言葉は、個人的戦争体験との関係性については否定しつつも、概念としての戦争との繋がり²⁴³は保たれたままであることを意味する。それでは人間の基本的観念を再現するのに適した素材として選ばれたフェルトと脂肪が持つ戦争との平行性とは一体何か。

そこで考えられているのが、タタール地方での体験とほぼ並行して語られるナチス時代

²⁴¹ 『美術手帖』1983年4月号、74頁。

²⁴² 『美術手帳』1984年6月号、141頁。

のホロコーストの記憶である。菅原は、ボイスの芸術精神の核を成すに等しいこの「神話」が形成されるに至る過程の考察を行なっているが、そこでボイスの芸術をホロコーストの視点から切り込むジーン・レイの分析を取り上げる。レイはポーランドにあるアウシュヴィッツ・ビルケナウのアーカイブに残る一枚の記録写真を提示するが、そこに映っていたのは袋詰めにした犠牲者達の7トンもの頭髮の山であった。そしてこれらの頭髮は工場へ輸送され、スリッパやストッキング製造の素材となるフェルトに形成されていく。レイは同様に脂肪にも犠牲者達の身体の痕跡と記憶を見出すが、犠牲者の身体から石鹸やランプシェード等が作られたという話とその真偽を問わず根強く語られるのは、この頭髮の山の写真が無言で発する強烈なアウラの為でもある。そしてボイスがこれらの素材を利用して創作する際、レイはドイツのホロコーストの記憶と無関係に眺める事はできないと述べるのである。同様の視点でボイス作品を分析するキム・レヴィンもまた、1960年代にボイスが行なった幾つかの社会運動や芸術運動の日付が、ナチス・ドイツのソ連侵略やノルマンディー上陸作戦、国際連盟の軍縮会議からの脱退を宣言した日付と一致する事を指摘し²⁴³、ボイスがその活動の背後に強烈なドイツの負の遺産を背負う姿を見て取った。タタール族に看護された際に、ボイスを死の淵から生還させた象徴として扱われてきたフェルトと脂肪は、こうした死のイメージとも常に表裏一体であった。菅原はこうしたボイスの作業について、「ヨーゼフ・ボイスにとっての大きな戦いは、ドイツのこうした負の面を一身で引き受け、余りにも深い傷を癒し、人間、それが構成する社会の歪みを矯正していくことだった」と述べているが、これは元来抱いていた医術への志と自己の心の病の体験を通じて得たシャーマニズムへの目覚め、そして積極的な社会運動への働きかけとを勘案するとの的を射た考察である。

「脂肪」という、お世辞にも洗練されたとは言えない生々しい物質とボイスとの関係性に注視するならば、このホロコーストを通じた繋がりには蜂蜜の観念よりも一層リアリティを持つものであろう。しかしホロコーストの記憶が人智学とは別の独立した文脈でボイスに影響したというよりは、人智学を“基材”として、ホロコーストの問題がボイス自身の戦争体験と共に重層化したとみる方が精確だろう。そうなることでこれが単純に社会的のみならず、より高次の霊性にも関わるテーマとしても俎上したのである。ボイスが犠牲者

²⁴³ 菅原、26頁。レヴィンの指摘によると、1967年6月22日にドイツ学生党が結成されたが、その26年前の同日は、ナチス・ドイツのソ連侵略が始まった日であり、1965年にブッパータールで行なった戦時に言及するパフォーマンス「24時間」の終了した日は、1944年、連合軍によるノルマンディー上陸作戦が開始されている。

達の死を「フェルト」「脂肪」という象徴の形で引き受け、一方では「虐殺された人体の一部」という負の意味を掲げつつ、もう一方ではそれらをボイス自身の生還体験へと接続させる事で、彼らに対する鎮魂及び暖かな生の象徴へと生まれ変わらせようとしている様子が捉えられる。

タタールの逸話は、ボイスの中核的創作の原動力として、事実の究明だけでもひとつのテーマとして扱われる程重要なものであるが、先のインタビューによると、ボイスの墜落体験自体は事実であると明言している²⁴⁴。これら全てから導出されるのは、フェルトや脂肪に対する人智学的見地や自国の戦争体験等の様々な思い入れが、経年と共に自己の墜落体験と非常に濃やかに、まさに蜜蝋の如く融合していくことで、現代に語られるような逸話へと形成されたのではないかという推論である。脂肪やフェルトはそのままタタール人の治癒法となり、戦争時に墜落したタタールの地は、現世－霊界を結ぶ象徴であるコヨーテや兔の住まう地としてボイスの内面世界に定着することで、いわゆる「ボイス神話」は完成する。換言すると霊的・肉体的両次元における「癒し」と現世と霊界とを越境する「シャーマニズム性」の二点に、その特徴を集約することが可能である。

5-3 ボイスのシャーマニズム——タタール、彫刻芸術、魂の癒し

しかし多くの人たちにとってそうであるように、パイクとってもこうしたボイス神話の真偽自体は本質的問題ではなかったようである。通称タタール族は、モンゴル地方からリトアニアにかけての非常に広範囲に渡る地域に住み、モンゴル系やツングース系、テュルク系等、地域、人種共に多様性に富む民族である。ボイスが墜落したクリミア地方に住むタタール族は通称「クリミア・タタール（テュルク系）」と呼ばれる種族と考えられるが、パイクがタタール人について言及する際には、「モンゴル・タタール（モンゴル系）」を念頭に置いたもの、もしくはその区別が非常に曖昧なものとなっているのである。

そして興味深いことに、ボイスはそのタタール族の無区分に対し無頓着なのである。無頓着であるどころか、パイクが（モンゴル）タタールの文化から自身に内在する韓国的シャーマニズムを接木させた解釈に対しても肯定的に受け止めてさえいる。これは自身の墜落体験におけるタタール族の地域的曖昧性を示すもので、タタールでの体験の創作性を暗

²⁴⁴ 実際にクリミアに不時着した時の写真も残されている。

に仄めかすものでもある。

「ランダム・アクセス・インフォメーション」(1980年)の中で、パイクはボイスとシャーマニズムに対する意気投合した事を、以下のように語っている。

1961年以来、ヨーゼフ・ボイスとぼくは一種すばらしい関係が続けている。あるときぼくは、第二次大戦中、かれの飛行機が撃ち落とされてロシアのタタール人に救われたことを知った。タタール人は朝鮮半島からほとんど地球を半周するくらい離れた、ロシアのクリミアに住んでいるのだけれど、タタール人と朝鮮人はすごくよく似ている。ぼくたちがタタールと朝鮮のシャーマンの習俗をくらべてみると、驚くほど似ていることがわかったのだ。²⁴⁵

ここで語られている「朝鮮人と似たタタール」は、クリミア・タタールと朝鮮を直接結びつけるには地理的にも文化的にも無理がある。これは意識的にせよ無意識にせよ、パイクの中でクリミアと韓国との間にモンゴル、もしくはモンゴル・タタールが介在している事を暗示している、もしくは逆に「タタール」という言葉が、遊牧民族という特徴下で一元化されている事を示すものでもある。これは1984年にパイクが記した「タイム・コラージュ」の中で、50年代に自己アイデンティティの問題と対峙していた頃を顧みた際、自身を「韓国→満州→蒙古→タタール地方 へと、十万年を遡るDNAをもったぼく」と表現していること、また1983年『美術手帖』4月号にパイクが記した「ボイス 解釈的會話²⁴⁶」においても、パイクとボイスの中ではモンゴルとボイスの逸話がほぼ同じ地平で語られている事からもその傾向を見て取ることができる。

パイク「どうして蒙古人の間で兎が崇拜されるようになったのだろう？」

ボイス「兎が一番速いからね。広漠なステップで一番速く、鉄砲弾みたいにとんでいくのは兎だ。」

筆者(パイク)注：兎が月に住んでいるというのは、我々東洋人の常識だが、蒙古系のタタール部落に囚われの身となったボイスにとっては、この伝説が最高の啓示のひ

²⁴⁵ パイク：1986、89-90頁。

²⁴⁶ この原稿は、後にパイクの言行録として86年に纏められた『バイ・バイ・キップリング』で一部加筆修正されている。

とつであつたらしい。²⁴⁷

パイクが「蒙古系のタタール部落」と述べていることから、二人の間で明らかにタタールとはモンゴル・タタールを前提とした会話である事が分かる。そしてこの話を受けてボイスは自身の体験を語るのである

ボイス「私は飛行機の上で敵弾が右のコメカミに入って左のコメカミからでていった。それでも不時着に成功したん息を失ったが、親切なタタール人が、私をハダカにして、バターを塗ってくれ、そのバターのエネルギーを皮膚で吸いにとって意識を取り戻した。彼等が僕の冷たくなった肉体をフェルトで包んで、ソリにのせて部落につれていってくれた。」²⁴⁸

「タタール」が内包する民族の多様性や複雑性を「ノマド（遊牧民）」「生死の体験」というような鍵語を含んだ一つの表象語に昇華することにより、同じくノマドの血筋を持つ朝鮮民族としての、そして何よりも幼い頃に戦争で体験したディアスポラによって既にノマド性が培われていたパイクは、彼らとの文化的連続性をより容易に獲得しているのが分かる。そしてボイスのシャーマニスティックな逸話を自身の一部として吸収し、後の巫俗に対する再解釈に至らしめているのである。この対話に見るタタール人に対する系統の境界の曖昧さ、そして彼がシャーマニスティックな象徴として用いる動物が主にモンゴル神話由来の動物である事もまた、既に二人の間で「タタール」というものが一つの抽象的な神話となり、事実としてのボイスの経験を揺るがすものともなっていると言える。しかし逆説的に、この表象化のお陰でパイクは寧ろシャーマニズムへの思いを深化させ、ボイスとの心の紐帯を強化することが可能となったのである。

ボイスのシャーマニズムは、パイクが自身のシャーマニズム観を形成する重要な下地である。後のパイクのシャーマニズム理解の為にも、もう暫く踏み込んで詳述しておくことにしたい。

前述でパイクがボイスに向かって兎について言及したように、ボイスは自身のシャーマ

²⁴⁷ 『美術手帖』1983年4月号、19頁。傍点の強調は筆者付記。

²⁴⁸ 同上。

ニズム観を、自ら創造した「神話」を元に動物を通じて獲得し、表現するようになる。ボイスの作品で特に代表とされる動物は、蜂や兎、そしてコヨーテ等であるが、ボイスが動物に大きな関心を寄せたのは、元々はタタールでの体験から接続された記憶、すなわち大平原をあたかも天地を越境するかのように走り抜ける狼や、月に住む兎の話等の逸話や神話由来のものであるとするのが通説である。しかし脂肪とフェルトの逸話と同様、ボイスがそうした動物を目撃し、靈感を得た過程については直接的な手がかりは乏しい。また、地理的特徴においてもクリミア半島は山地も多く、モンゴルのような大平原を彷彿とさせる様相とは異なる地形であることから「延々と続く広大な平野、国境を知らずに自由に疾走するコヨーテの姿が、彼の中にある種の神話的インスピレーションを引き起こし」というのも後の創作と仮定される所以である。

蜂は人智学の、そして兎や狼（コヨーテ）はモンゴル神話のアイコンである。前述の通り、蜂はその個体のみならず、生産する蜂蜜やその集団の持つ社会性など、人智学の影響抜きにしては語れない生物で、不定形の様々な物質を集めて一種の彫刻と呼べる幾何学的な巣を作る。ボイスはこの完成形態というよりはその変化のプロセスのほうをより重視し、彫刻社会の縮尺された理想の構図を見ていた。また蜂の生産する蜂蜜は熱の象徴であると同時に、その流動性は自己と他者を緩やかに繋ぐ媒体の役割を果たす。

アクション作品〈死んだウサギに絵を説明する方法〉（1965 年）（図 13²⁴⁹）の中で、ボイスは顔面に金箔と蜂蜜を塗った姿で登場し、死んだウサギに向かって不可解な言語で何事かを話しかけ続けるが、菅原はこれを顔に塗った蜂蜜がウサギとのコミュニ

ケーションを可能にすべく、ボイスの脳や思考の働きをウサギのそれに同調させるための物質であると解釈する。こうした原始言語とでも呼ぶべきメディアによる動物とのコミュニケーションから印象付けられるのは、兎がアートというものを受容できる、人間の知性



（図 13）〈死んだウサギに絵を説明する方法〉（1965）。ボイスの右足後方に〈ラジオ〉が見える。

²⁴⁹ <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>（2014/03/03 取得）

とは異なる能力の持ち主であることや、アートが種を越えるメッセージを有すること、少なくともここでは兎を人類と同等のレベルで捉え、共有された時空を拡張していく。世界を分節し、限定していくことで次第に視野を狭くしていきがちな理性的世界から人間を解放する可能性の提示である。また興味深いことに、兎に話しかけるボイスの椅子の下を注意深く見ると、動物の骨とワイヤーで作ったと思われるオブジェが無造作に置かれている。これは 1961 年に制作された〈ラジオ〉という作品で、その〈ラジオ〉の存在に気づく途端、この対話がより示唆的なものとなる。兎に向かって放たれる原始的言語は蜂蜜とラジオという媒体によって霊的にも物理的にも補強され、その会話はより確実な疎通を保証されるのである

コヨーテが登場する代表作としては 1974 年初演の〈コヨーテ——私はコヨーテが好き、アメリカも私が好き〉がその象徴だろう。彼のパフォーマンスは以下の通りであった。

ケネディ空港の税関を通ると、ただちに彼はフェルトに包まれ、救急車で画廊に運びこまれた。彼が見たこの国は、画廊から見たものだけ。画廊についた彼は、高いメッシュのフェンスで仕切られたその空間の大半を占める。そこにはまた、干し草の一山と大きなフェルトが二枚。そして『ウォール・ストリート・ジャーナル』が 50 部（毎日新しいものととりかえられる）。さらにこれがいちばんの目玉なのだが、生きたコヨーテが一匹。ほぼ三日間、ボイスは、このコヨーテが主要な変数・未知数となるひとつのアクション、イベント、ストラクチュアを行なう。そして最後に、土曜日の午後六時、着いたときとは正反対に、ボイスはケネディ空港へ、そしてドイツへと帰っていった。²⁵⁰

ボイスはモンゴル神話の動物達をネイティブ・アメリカン達の精霊信仰と近い位置づけへと変化させていく事で、それらのシャーマニズム的性格を補強していったように思われる。コヨーテは「本来宇宙的なスケールで破壊的な力を持つ存在」だったのが、白人がインディアン土地を奪ったときに“トリック・スターの元型”、つまり社会の道德秩序を乱すことで文化を活性化させる、というような象徴へと貶められてしまった²⁵¹。ボイスはこのパフォーマンスの中で仕切られた空間の中でフェルトによって身を包んだり、トライアン

²⁵⁰ 同上、38 頁。

²⁵¹ 同上、43 頁。

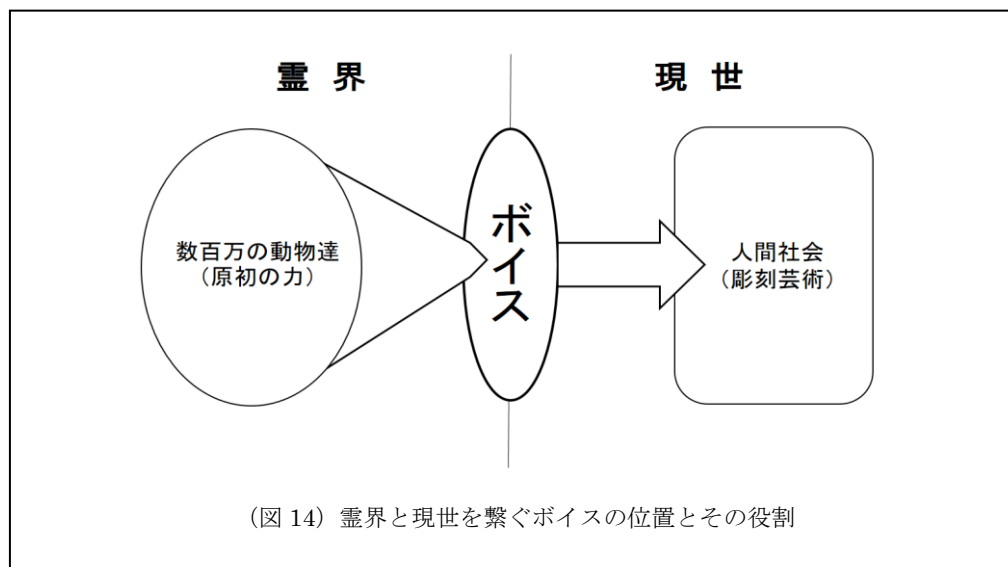
グルを鳴らしたり，コヨーテをあやしたり，煙草をふかして横になる。そしてコヨーテはボイスの手袋を噛んだりする一方で『ウォール・ストリート・ジャーナル』に小便を掛ける自由も持っていた。

ジョン・ラッセルはこうした行為の中でボイスは「医師（ヒーラー）たらんとした²⁵²」と述べるが，ボイスが“治癒”を試みたのは眼前のコヨーテの背後に広がる迫害を受けてきたネイティブ・インディアン達とその文化だったのは想像に難くないし，ボイスが会場まで一步もアメリカの地を踏むことなく「救急車で」やってきたのも，コヨーテとの「出合い方」に意味を置く為であった²⁵³。それは彼らを癒すヒーラーとしての純粋性を，現在のアメリカと一切の接触を断ち切る事で徹底的に保守するという意向である。ボイスが表現するものは自身に内在する神話に基づいた表象であり，その傷付いた者に対するテーマの「重さ」を感じ取ることはできるが，それはあくまで象徴的で，決して露骨に見せ付けるといことがない。それはかつて兎に話しかけた時と同様，ロゴスとして形成される以前の言語や行動原理の持つ原初的な力そのものの表現だからと思われる。

菅原は，ボイスの世界を動物達との関わりから眺めていくと，現世という地上世界を基点にしながらも，その戒めを脱し，始原の風景に遡っていく動きがさまざまに見え始めると分析する。ボイスは動物を現世と異界や霊界を仲介するものと位置付けているとし，特に後年のボイスには，現世と霊界の仲介者としての位置に，動物性やシャーマン的な性格を有する自らを置こうとしているように思えると述べている。つまり，動物達が人間より始原的で霊界に近い存在だと位置づけられるのであれば，〈死んだウサギに絵を説明する方法〉や〈コヨーテ——私はアメリカが好き，アメリカも私が好き〉のように動物達と様々な方法でコミュニケーションをとるボイスは，いわば動物を介して霊界への道を回復させるシャーマンを体現しているという事になる。

²⁵² 同上。

²⁵³ 同上，38 頁。ボイスは「私はコヨーテだけに専心したかったんだ。自分を隔離・絶縁し，コヨーテ以外，アメリカは一切見たくなかった」と述べている。



動物を介して体现されていたボイスのシャーマン性は、次第にその発現領域を現世の社会運動の中へと移していく。(図 14) のように、動物を通じて霊界と自らの内的通路を開くことに成功し、彼ら動物達を“同志”として味方に付けたボイスは、その次なる目標として人間社会の中にその力を流入させるのである²⁵⁴。特に 70 年代頃からは芸術家というよりはむしろ社会活動家としての側面が濃厚になっており、84 年に来日した際には「すっかり社会改革家になっていた」と評され、従来の意味での芸術はボイスの中では「投げ捨てられていた」とされる²⁵⁵。ボイスは彫刻、建築、絵画、音楽、舞踊、詩などの既存のディシプリンに入る観念を超えて、全生物社会の問題を示す新しい種類の芸術——「彫刻芸術」を打ち立てることを急務としていたのである。

所詮芸術は古代風のあるいは原始風のアルカイックな個人の領域に閉じ込められています。個人の領域に閉じ込められたまま、芸術家が個人的に自分の相対的な自立性というものを楽しむのは御自由でしょう。そして芸術家がそこで、いつの日か成功する日が来るのを楽しみに色々な仕事に励むのも御自由でしょう。しかし私の考えでは、逆にその経済プロセスの中心に飛び込んで、その中から新しい芸術概念を作り上げて、

²⁵⁴ 同上、42 頁。この方向付けが明確化されていくのは 70 年代以降とされるが、66 年にはボイスは「会員数十億の動物のための政党」を“結成”している。動物にはその種全体の背後に集合的意識、あるいはグループソウルが存在するとし、ボイスがその党主となることは、人間がまだ発達させていない、もしくは失ってしまった能力を受け継ぎ、社会へ投じる事を意味する。「私は本気だったんだ」というボイスの言葉は、一見アレゴリーに見えるその言動の背面に、動物達の霊的な力を実存的なものとして捉えている側面も浮き彫りにする。

²⁵⁵ 菅原、145 頁。

この経済システムを変えていくほうが意味があると思います。(中略)つまり芸術家はプライベートな馬鹿として、自分のアウトサイダー的な生活をそれなりに楽しみ自己満足したいというだけではだめであって、現在の世界ではまさにこの社会の全体、社会現象——経済であれなんであれ、巨大な社会現象とむすびつくことによって芸術に意味が生じてくるのだと思います。²⁵⁶

私はこのモダン・アートの世界には、もう住んでいないので、かつてそこに住んでいた人々とはまったく違う人々と付き合っています。これまでの芸術とは違う、社会の変革を考えている人々と付き合っているのです。(中略)モダン・アートと人間学的な芸術との境界を越えた、あるいはできるだけ越えようとして頑張っている状況に居るのです。(中略)また博物館や美術館が、関心をもって色々な作品を要求するわけですが、もうそういう作品を作って美術館を満足させることももはやできないという状況です。時間が無いのです。²⁵⁷

従来の芸術から背くという意味では、1910年代初頭より現れたダダイスム²⁵⁸やその後のネオ・ダダ²⁵⁹に代表される「反芸術」の概念が既にあるし、実際 50、60年代に興隆したフルクサスはネオ・ダダの系譜とは不可分の関係にある。そういう意味ではボイスの活動もまた(少なくともフルクサスに所属していた 60年代半ばまでは)「反芸術」の範疇なのだが、ダダやネオ・ダダのそれとボイスが決定的に異なるのは社会参画への積極的態度やその理念である。「芸術」を捨てた先人としてのマルセル・デュシャンを、ボイスは引き合いにして自身との区別をする際には、この社会参画の有無を非常に意識しており、従来の芸術概念を「真・善・美」の不所持によって問題提起したダダイスムとは異なる芸術の方向性を提示する。デュシャンが行なったのが芸術概念の内部破壊だとするならば、ボイスのそれは俗世界の芸術化、もしくは俗世界を巻き込むことで実現させるというような、芸術概念のラディカルな拡大化である。そしてその思想の根底を支えるものの一つが、先述の

²⁵⁶ 同上、145頁。

²⁵⁷ 同上、146頁。

²⁵⁸ 第一次大戦中から戦後にかけて国際的に展開された芸術革命運動。理性を優位におく既成のあらゆる価値観を否定し、芸術の自由な発想と表現を目指した。反合理主義・反道徳の態度を特色とする。

²⁵⁹ 1950年代初頭に胎動された表現形式で、特にロバート・ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズの活動を指す。ダダより即物的・即興的なその活動の実験的性格は、作曲家ケージの思考に鼓舞されたものであり、生活—芸術、非芸術—芸術の境界を取り払う反芸術的傾向がダダの特徴と類似するためこのように呼称される。

シュタイナーの社会機構三層化論である。

シュタイナーによれば、この三層は昔から続いてきた社会構造であり、その考えに基づいて社会機構を整備すれば世の中がよくなるという。この三層はフランス革命が提示した三つの理念、すなわち「自由・平等・友愛」と対応しており、フランス革命と同年代の動向であったシュレーゲル、ノヴァーリス等のドイツ・ロマン派以来、フランス革命の理念はドイツの知識層を魅了し、その流れはシュタイナーを経てボイスに至っている²⁶⁰。

この三項の社会機構はそれぞれが独立して機能しなければならないとシュタイナーは述べるが、ボイスはこれを受け、その平衡をはかるにはその構成員となる個々人の霊的発達が不可欠であると解釈する。つまり霊的に発達した個々人の集合体による社会活動それ自体が、ボイスにおける拡張された芸術理念そのものであると言える。社会機構の三層化を実現する上で基本単位となるのは個人であるため、ボイスはまず個人の変容を強調する。個人が変わると個人のリアリティが変容し、ひいてはその集合体である社会も変容する筈というのがボイスの主張である²⁶¹。そして、この個人を挑発して変えていくのが芸術の役割であり、その場合の芸術とは、シュタイナーの理論を前提としたものであれば霊性を目覚めさせるものとなる筈である。実際ボイスの芸術は五感を越えた領域に入り込み、ボイス自らが人々を導くシャーマン、つまり秘儀参加者、霊的世界の具現者としての役割を担う事で、人々を超感覚的な認識に誘う役目を引き受け、実社会にその越境世界を浸透させるのである。

全体化された芸術の理念、これこそがこの素材によって私が表現したかったことで、それは結局、全部に世界のあらゆる形態に照応する。芸術の形態だけではなく、社会の形、法の形、経済の形、さらには農業問題や他の問題、教育問題にもね。人間の問題はすべて形の問題だといってもいい。そしてそれが、芸術の全体化された概念なんだ。それはまず、あらゆる人間が創造的な存在となる可能性に、社会の全体性の問題につながっていく。²⁶²

世俗外的領域からの積極的な社会参画としては、例えばティク・ナット・ハンの提唱した社会参画仏教が代表的だが、ボイスの芸術彫刻は近似性があるものの、その積極性や実

²⁶⁰ 菅原、131 頁。

²⁶¹ 菅原、132 頁。

²⁶² 『美術手帖』1983 年 4 月号、74 頁。

生活との密着性には少なからず差異がある。「闘う仏教」ならぬ「闘う芸術」の尖兵であるボイスの実践的な運動としては、「ドクメンタ」でも見られたような植樹等のエコロジー活動や自由国際大学設立のような教育活動が挙げられるが、逆に大衆の生活にまで根を降ろした活動にまでは射程が及んでいないように見え、どちらかというといデオロギー的・啓蒙活動の色彩が強い。またシュタイナーや人智学協会が政治参加に否定的なのに対し、ボイスは緑の党への参加等、ラディカルな活動を展開した事も広く知られている。83年にはダライ・ラマ14世とも面会し、チベット問題についても対談しているが、ボイスはダライ・ラマ14世との対話の中に、精神的・宗教的なものが政治において優位に立つ可能性を見つけてようとしていたようである。

今日では経済的なステップいわゆる政治的なステップを踏むことが当然必要になってくるし、世界の異なったさまざまな立場の人達と交渉する必要がある。私たちはこれらの問題について交渉するために北京にもモスクワにも、どこへでも行かねばなりません。肝心なのはそれです。私にとってはこれこそが本当の尊厳と内容をもった唯一の宗教なのです。それ以外の古い伝統は私にとってはすべて博物館のようなものにすぎず、新しい種類の人類に向かって自らを解放しようとう人間の石をおとしめるものです。

そういう新たなタイプの人間とその在り方が生まれなくてはなりません。ダライ・ラマ聖下がつねに語っておられる〈人類の統一〉あるいは〈ひとつの人間家族〉ということは、そのまま新たなタイプの人間が現れなくてはならないということを意味する。

続いてボイスは、第二次世界大戦後に学生運動を口火としたマルクス主義的、唯物論的イデオロギーが何の解決にもならなかったのは、そういう思想にとっては精神や精神的行為は一部の上部構造にすぎないからと述べ、今では精神性が全ての生産や産業、社会的実体を持った全ての組織や仕事の発展の基礎でなくてはならないと主張する²⁶³。すなわち「全ての人が」「霊的芸術家として」社会全体を循環する血液となり、霊的活力に満ちた社会を構築しなければならないというビジョンがあり、ボイスはその先陣を切るべく霊的世界の具現者、すなわちシャーマンとなったのである。

²⁶³ 同上、85・86頁。

そしてボイスは来日の際に既存芸術との事実上の決別宣言を行なったにもかかわらず、その来日がパイクと合同のものであった意味を考えなければならない。つまりパイクはその付き合いの真ただ中に存在し続けていたという事である。これはボイスの視点からはパイクもまたアートの範疇には収まり切れない活動家としての側面を見ていたということで、実際にパイクは、80年代に入るとハプニングとは異なる形で社会的メッセージを含んだ活動を行なうようになる²⁶⁴。二人の社会活動におけるシャーマン性は、86年に合同で行なわれるはずだった韓国巫俗儀礼「クッ」のパフォーマンス・アートの中で象徴的に結実するはずであったが、直前のボイスの死によってパイクのみに引き継がれる。現世とあの世を繋ぐ巫堂（ムーダン）と化したパイクがそのクッの中で「降ろした」のは、野性のコヨーテと完全に一体化し、聞く者の魂を揺さぶる遠吠えを繰り返すボイスの姿であった。

5-4 パイクのシャーマニズム——ハプニング，タタール，巫堂

ボイスはクリミア半島の広大な平野に住まう狼や鹿、兎を始めとする動物にシャーマニズム性を見出したが、パイクはそのボイス神話を契機として母国のシャーマニズムである巫俗へと回帰していく。ここからは、再びタタールの逸話にまで戻り、パイクがボイスとの出会いを通じていかなるシャーマニズム性を獲得していき、発展させたかを分析・考察を進めていく。

エリック・ホブズボウムが述べるころの所謂「作られた伝統」ならぬ「作られた伝説」となったボイス神話と融合する事で、パイクに内在するシャーマニズムの世界は新たな形態を纏い、ゆっくりと顕現する。とはいえパイクは、それとは別の路線からシャーマニズムの要素を既に芸術の表現形態「ハプニング」に見出してはいたようである。キム・ホンヒは、パイクの実践とシャーマニズムとの間に類似性をはっきりと認め、彼のハプニングやメディア・アートの活動からその様相を描き出す。

そもそも芸術用語としての「ハプニング」とは、芸術と生活とを包摂する「生の芸術」「環境芸術」の一環として生まれた表現形態の事を指す。一定の時間と空間の中に観客を巻き

²⁶⁴ 7章にて後述。

込んでパフォーマンスを行なうもので、アラン・カプロー²⁶⁵が、1959年にニューヨークのニューベン・ギャラリーで行なった〈6つのパートからなる18のハプニング〉が最初のハプニング・イベントとされている。ハプニングとは実際いかなるものか、具体的にその様相を把握する為にその時の様子を例示すると以下ようになる。

この作品では次のようなインストラクションが観客に与えられた。「パフォーマンスは6つのパートに分けられています。それぞれのパートは同時に起こる3つのハプニングを有しています。それぞれの始めと終わりはベルが知らせることでしょう。パフォーマンスの最後では、ベルが二度鳴るのを耳にすることでしょう。3枚のカードを配ります。カードが指示するままに座って下さい。セット3とセット5のために必ず席を変えて下さい」。ほかに、パートとパートの合間に数分の間隔があり、席を立つか立たないかの指示と拍手についての指示があった。パフォーマーは、フルート、ウクレレ、バイオリンを演奏し、手にしたプラカードを読み上げ、カンヴァスに絵を描き、蓄音機を手押し車で運び込んだ。90分続いたパフォーマンスの最後には、文字の書かれた4本の巻物が棒に吊され、下向きに広げられていった。観客に参加者としての意識をうながすために「あなたはハプニングの一部となるはずです。同時にそれを経験することになります」と書かれた招待状があらかじめ送られていた。各行為を貫く物語はなく、一見無意味に見えるパフォーマンスの意味は、観客に委ねられた。²⁶⁶

その解釈を当事者に自由に委ねようとする志向性から推察できるように、ハプニングはその源流を辿るとケージが表現した不確定性の理念にまで遡る。

ハプニングの系譜は二つに分けられる。1950年代初期に、ケージがノースカロライナのブラック・マウンテン大学で講義をした際、これに出席したディック・ヒギンズ、ジョージ・ブレヒト、ジャクソン・マクローが渡欧してフルクサスに参加する事で発展した「フ

²⁶⁵ アラン・カプロー (Allan Kaprow 1927-2006)。ニュージャージー州生まれ。カリフォルニア大学サンディエゴ校教授。コロンビア大学でメイヤー・シャピロから美術史を学び、その後ジョン・ケージのもとで作曲を学ぶ。カプローの活動の目的は「生活と芸術の統合」であり、日常性や即興性、演劇性を取り入れた表現活動の模索であった。彼は一般人や観客を巻き込み、街中に突如大量のゴミや異物を出現させる「ハプニング」を通して、芸術と日常生活の分離状態を破り、芸術家と観客の間の境界線や、演じる者と見る者の間の区別を曖昧化する事を目的とした。またハプニングを続けるうちに、演者と観客の関係のみならず、演者の身体を取り巻く場所や空間などの「環境」、街に置く物体や演者がハプニングにおいて使う道具である「装置」について意識をし始めたことで、環境芸術やインスタレーションの先駆者ともなり、後のパフォーマンス・アートのあり方に影響を及ぼしている。

²⁶⁶ 「現代美術用語事典 ver. 2.0 β 版」(2014/1/25 取得)

ルクサスのハプニング」と、1956年から58年にかけてニューヨークのニュースクール・オブ・ソーシャルリサーチで開かれたケージの講義を聞いたアラン・カプローやアル・ハンセンがニューヨークで始動した「アメリカ的ハプニング」である²⁶⁷。両者は微妙に異なる性格を持ち、前者はマチウナスの旗の下に「連合前線」として始まったもので、明確な観念的動機に基づき参加者を誘導し、規律的な進行を促す。それに対し後者はハプニングの舞台に参加者を無自覚のうちに誘い込み、内容が無作為に自然形成されることに主体を置く²⁶⁸。パイクが属したのは前者の形態のハプニング集団である。

キム・ホンヒはパイクがハプニングと巫堂の行なう神降ろしの儀礼である「クッ」との形式的な共通点として「集団参与」「インターメディア的性格」「時空間の非固定性」を挙げている。

「集団参与」に関しては、クッもまた人と神や自然とのコミュニケーションとその場にいる観客の参与が付随するもので、観客の中から祭官が選ばれ、神降ろしと接神のエクスタシーを経験し、祭祀者の一員となる点を挙げる。「インターメディア的性格」とは、クッが祭祀者である巫堂の纏う衣装や音楽、歌、劇、言葉等の文化の集合体として発生したもので、音楽・美術・演劇等の多ジャンルを横断する総合芸術的性格を持つ点、そしてクッの持つ表象性と場所性は、特定の時空間に固定化されない点がハプニングの表象美学と比較できるとする。キムはクッもハプニングも共に時の概念が「夢」と同様に非連続・非論理的であり、我々に合理的な座標から遠くにある時間性を自覚させるという点で認識論的な問題提起をも有するとする。そしてパイクが「今、ここ」という現存性と共に同時性、通時性を担保するハプニングの時間性に注目しながら、現在の「生」として進行されるパフォーマンスの意味を強調し、生の芸術の意味は誕生や死と同様、反復不可能な一回性にあると述べた事を挙げている²⁶⁹。

少年期に国外脱出を余儀なくされたパイクの一家は、韓国在住時に巫俗信仰と非常に密接な生活を送っていた。彼は当時の巫堂（ムーダン）の記憶を次のように回顧している。

子供の頃の記憶として、家では年に一度、巫堂を呼んでクッを行った。

たぶん、家内繁栄のための財数クッのようなものだった。

²⁶⁷ 김홍희 2007, 24 頁。

²⁶⁸ 同上, 24 頁。

²⁶⁹ 同上, 110 頁。

もし韓国伝統舞踊の体験はいつだと聞かれたら、その時からだと言えそうだ。

その時、タンゴル巫堂²⁷⁰が隻眼だったので、ぼくらはその人を片眼の巫堂と呼んだ。

食べ物を準備して銅鑼を打ったり…太鼓を叩いたりしていた。

好きで見ていた訳では無く、夜通し踊るものだから見ないわけにもいかなかったのだけど、いずれにしても人生に残る出来事だ。

ぼくは、ぼくのビデオ番組に娯楽的な要素として踊りを付け加えた。

何はともあれ面白かったから。²⁷¹

パイクの家庭では特に母親が信仰に篤く、幼少期には巫堂を家庭に招いてはクッを行ない、占いによる相談事も行なっていたことから、巫俗は非常に身近なものであった。当時はなされるがままに眺めていたが、それが幼少時の記憶として鮮明に残り、後にパイクはその創意性においては禅以上の優位性を認めるという思考変遷がなされていく²⁷²。

禅と巫堂に関する議論をした際、成子夫人はパイクが「日本の禅もいいが、韓国のシャーマニズムに較べればずっと味気ない」と話して喧嘩したエピソードの中でパイクが夫人に語った巫堂の優位性を以下のように語った。「点に点を付ければ線になり、線に線を付ければ面になる。面は物体（オブジェ）になり、結果として物体が世界にならないかい？神と人間とを繋げてくれる韓国の巫堂は、つまり世界の始まりという訳さ」²⁷³

パイクは禅に対する巫俗の優位性を、接神の力と共にその表現性や多様性に認めていたようである。音楽や舞踊、衣装、供物等の具体的な「モノ」を伴い、それが一つの世界を形成するという点で巫堂は観念的な禅に勝る、という解釈にも受け取れるこの言葉からは、パイクの実存的な生に対する嗜好性を垣間見ることができる。

キム・ホンヒによるハプニングとクッの類似性に関する考察は、その表現性や時空間の解釈面から非常に簡潔に整理・解説されている。双方とも演劇的特性を持つ総合芸術であることに加え、その性質からパイクがハプニングに幼年期に慣れ親しんだクッの面影を重ねたのも理解に難くない。しかしハプニングとクッという「様式」における類似性について

²⁷⁰ 全羅道地方で見られる世襲型巫堂の呼称。

²⁷¹ 『월간 춤』(月刊ダンス) 1985年8月号。

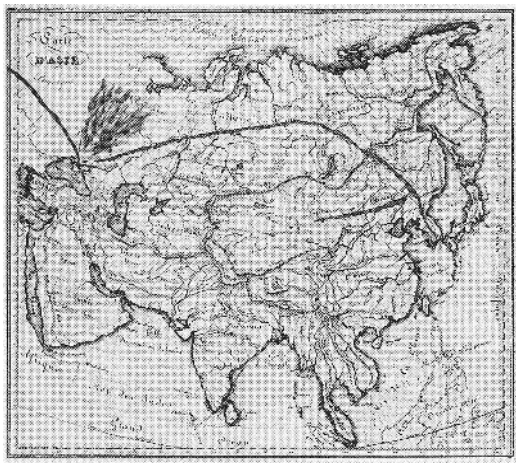
²⁷² 쿠보다, 255頁。成子夫人との禅と巫堂に関する対話において、夫人が「両者ともそれぞれの理論や背景を担う哲学ではないの？優劣はありませんよ」と言ったのに対し、パイクは「絶対違う。巫堂の方がずっと創意的だって」と答えたという。

²⁷³ 同上, 256頁。

では語られるものの、パイクに内在する神と交信するシャーマンへの眼差しの涵養の経緯については無着手のままとなっている。神との交信儀礼であるクッは、その舞台と同時に行為者である巫堂の存在抜きでは成立しない。パイクが巫俗に深い愛着を見せるのは、その様式への興味だけではなく巫堂の持つ生死の境界を越える超越性のためでもあるのは、前節のボイスとのシャーマンを巡る知的交流からも明白であろう。そしてそのシャーマニズムを芸術表現としていかに融合させることができるかを考えた際、その道標を与えてくれたのがボイスの持つシャーマニズム観だったのである。

ボイスとの対話から、タタールから朝鮮半島まで続くクッの連続性に気付いたことを、パイクは1980年の手記「ランダム・アクセス・インフォメーション」の中で語っている。

タタール人は朝鮮半島から殆ど地球を半周するくらい離れた、ロシアのクリミアに住んでいるのだけれど、タタール人と朝鮮人はすごくよく似ている。ぼくたちがタタールと朝鮮のシャーマンの習俗をくらべてみると、驚くほど似ていることがわかったのだ。これは音楽と舞踏は安上がりに輸送できる唯一のシステムだからずっと古いとするリーキーの理論にもかなう。将来も生き残る芸術作品は、まったく重力を持たないだろう。



(図15) 〈地図B〉(1988)

パイクがボイスからタタールの体験を聞いた時期については明確にされていないが、「タタールの逸話」が確立されたのが70年代と仮定されるならばそれ以降となる。幼少時よりパイクに潜在していたシャーマニズムは、ボイスを基点として生まれたタタール（モンゴル）－朝鮮という経路を得ることにより、より雄大な物語性と接続されていくことになる（図15²⁷⁴）。そしてボイスとのシャーマニズム観の共有の過程で、

パイクは大きな契機となる体験をしている。パイクによればそれは1977年の出来事で、ド

²⁷⁴ Hanhardt, p.101.より。国立現代美術館所蔵。

ドイツの芸術家マリー・バウアーマイスター²⁷⁵が心靈主義に傾倒していた頃、アイルランドから呼び寄せた高名な霊媒の女性の前に友人達の筆跡が書かれた紙 10 数枚を並べて「この中で最も霊媒的素質を持つ者は誰か」と尋ねた所、女性は即座にパイクの筆跡を指したという。そしてバウアーマイスターからその話を聞いた時にパイクは「覚醒した」と語っている²⁷⁶。バウアーマイスターは 1970 年代より疑似科学やオカルトに関心を抱き、特にジオマンシー²⁷⁷の研究に時間を割くようになっており、パイクの回顧もその時期の出来事として矛盾はしない。パイクは 1977-78 年の間は制作活動としては目立ったものがないものの、成子氏との結婚や大学で教鞭を取る機会を得る一方で大病（糖尿病）が見つかる等、その内面では大きな転機を迎えていた為、自分が仲間内で最も霊的素質を持つという霊媒の「御墨付き」は、当時のパイクに大きな精神的意義を抱かせたようにも見える。

幼少期から見てきたクッの原風景、それを回復させるハプニング、そして霊媒を通じて示された「霊媒的素質」が、パイク自らの作品の中に象徴的に示されたのは、1990 年に行なわれたボイスの追悼の為のクッ（チノギクッ）においてであろう。この「儀礼アート」自体はボイスの死が直接の機会となったわけではなく、元々は 1986 年にソウルで行なわれるアジア競技大会の組織委員会から依頼を受け、その際にボイスと共に降神クッを執り行う計画をしていたことを発端としていたが²⁷⁸、その時を待たずしてボイスが 1986 年 1 月に心臓病にて他界してしまう。生前の彼との約束を果たす為パイクはこれを一人で実現させようとしていた所、フランスのテレビ局「カナル・プラス」がパイク自身の半生を回顧する番組企画を持ちかけ、その中でボイスの鎮魂クッを執り行うこととなった。こうして

²⁷⁵ Mary Bauermeister(1934-)ドイツの芸術家。1960 年代にパイクらと共にフルクサスで活動し、1967 年に音楽家で共演していたカールハインツ・シュトックハウゼンと結婚。パイクとは 60 年前後より深い親交があり、パイクの後援者としてもその活動を経済的・芸術的側面から支えていた。絵画に加え、レンズを多数用いたオブジェ作品が特徴である。「シャーロット・モーマンと仕事をするのはテキサスの馬に乗るかのようで、マリー・バウアーマイスターと仕事するのはベンツ 600 に乗るかのようだ」とパイクは比喩しているが、モーマンとの性と音楽をテーマとする刺激的な活動と、バウアーマイスターによる物質的・精神的に豊かな援助を受けての活動を端的に表現した言葉である。（“마르셀 뒤샹은 비디오를 생각하지 않았다”『백남준 : 말에서 크리스토폰까지』, 206 頁）。

²⁷⁶ 『백남준 100 최재영사진집』。

²⁷⁷ アラブもしくはイスラム圏で発生したと言われる砂を用いた占法。砂や石を握り地面に投じることでできる文様を、16 のパターンに当てはめて解釈するもので、中世ではヨーロッパでも流行し、17 世紀頃までは論文や本も出版されていた。その占いの方法は易经とも類似点が多いが、19 世紀に中国へ赴いたキリスト教宣教師達は風水をジオマンシーとも訳していることから、大地に関する神秘主義的技法を総じてジオマンシーと拡大解釈するようになっていったという。

²⁷⁸ 이용우 : 2000, 87 頁。これが後述のメディアイベント作品〈バイバイ・キップリング〉である。しかし異説もあり、オ・クエンスによると 88 年のソウルオリンピックが終わった後に郊外で巫堂達とクッを開催しようと企画をしていたとある。[오광수, 71 頁]

自己アレンジを加えたクッが 1990 年 7 月 20 にこれを催行されることになる²⁷⁹。この 7 月 20 日という日付は、パイク自身の誕生日でもあった。

クッは、その祈願目的により多様な形態が存在する。例えば財福祈願、家運上昇には「ジェス（財数）クッ」、病気治しを祈願する「ウファン（憂患）クッ」、集落単位で豊穡祈願として行なわれる「ビョルシン（別神）クッ」等々、その内容は鎮魂から現世利益まで多種多様である。また祭祀者も地方によって性格が異なり、主に北部は神が憑依する降神巫（チョムゼンイ型、巫堂型）、南部は芸能・娯楽化された世襲巫（タンゴル型、シンバン型）的色彩が強い²⁸⁰。チノギクッは、数あるクッの一つで「チノギ」の漢字表記は「指路鬼」、即ち迷える魂に正しき道を指し示し、天に導くための鎮魂儀礼である。一般的なチノギクッは大抵死後二、三年以内に家族や親族が巫堂に依頼して執り行うもので、そうしなければ死霊が病気や害をもたらすとされる。チノギクッが行なわれる際には、死者が生前どのような人生を送ったのか、またどのように亡くなったかが関連してくる。例えば成人式を経て結婚式を挙げ、子供を産み育てて孫を儲け無難に人生を全うした者の場合は死穢の観念が弱い、夭折した者、結婚式を挙げられなかった者、子供が産めなかった者は強力な怨念を持つ死霊となる。また自宅死か否か、自殺か他殺か、自然死か事故死によっても死者の穢れの程度が異なり、特に未婚で死んだ者の怨念は最も強い為に、その鎮魂の為に死後婚礼を行なう場合もある。このように、死霊は程度の差こそあれ少なからず穢れを持つ不幸な境遇にあり、チノギクッを通して初めて穢れの境遇から脱し、正しい道へ向かうのである。

クッは物語性のある小さな祭次の集合体（ヨルトウゴリ²⁸¹）によって構成されており、その中で最も重要な役割を果たすのが「大監ノリ」と呼ばれる。舞踊や音楽を用いて靈魂を陽気に手厚くもてなすもので、ボイスを送ったチノギクッは、主にこの「大監ノリ」を主体としたものである。400 名程の観客やマスメディアが集まる中、ボイスの鎮魂儀礼はギャラリー現代内にある庭園で午後四時に催行されている。このチノギクッには機能保有者で

²⁷⁹ ボイスの死去とクッの催行との間に 4 年の差があるのは、86 年から 89 年にかけて〈バイバイ・キップリング〉や〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉といった世界同時中継の一大イベント等に専念する事を余儀なくされた事情と関係していると思われる。

²⁸⁰ 依田、267 頁。

²⁸¹ 「ヨルトウ」とは韓国語で「12」を意味し、巫堂の神々を祭る 12 の過程をその名の由来とする。しかし必ずしも 12 の祭次が行なわれるとは限らず、依頼者の経済状況によりその数は 7～30 祭次まで変化する。

無形文化財の巫堂，キム・ソクチュル（金石出・김석출）とキム・ユソン（金有善・김유선）夫妻とその一行 10 名が参加している。キム・ソクチュルは祖父の世代から巫舞や巫樂を重視する祭儀を執り行う世襲巫の家系である。



（図 16）〈ボイスの為のチノギクッ〉（1990）

白装束に身を包んだパイクは，二人の巫堂が舞い樂士が樂器を奏でる中，ピアノを祭祀膳としてボイスのフェルト帽や供物を供え，ボイスの帽子の上に自身の帽子を重ねてそれを燃やす。また遺影として祭壇の前に立てかけられた屏風には，コヨーテの鳴真似をするボイスの“遺影”と，「普夷壽（ボイス）」の名が記されているが，これも絵の具により彩られている。ピ

アノ＝祭祀膳に再び戻ると，今度はマヨネーズや米が丁寧に振り掛けられる。チノギクッはこのように「厳かに」行なわれていった。

〈ボイスの為のチノギクッ〉（図 16²⁸²）は，多くの「ハプニング」がそうであるように，それ自体は再現不可能な現世と靈界を繋ぐ一回性の儀礼として終了した。チノギクッの行なわれた時空間は無二の儀礼として一度神聖化されるのだが，パイクはこれを翌年にビデオ作品として再構築をしている。しかもチノギクッの単純な再録ではなく，生前のボイスの精神や自らの追悼の念といった靈的モチーフを当時のチノギクッとコラージュすることで，一回性の空間が持つ神聖さと引き換えに新たな映像空間を構築したのである。

基礎となる映像はボイスへのチノギクッの様子であるが，その催行の最中，巫堂の歌と舞踊に挟まるようにしてシャーマンと化したボイスの映像が数秒～数十秒毎に突如割り込んでくる。ボイスは野性のコヨーテに憑依されたかのように喉を両の手で摺り上げて遠吠えをくり返し，眼光鋭く周囲を見回し警戒する傍らで，パイクがショパンの「葬送行進曲」を静かに演奏しているかと思うと，再び画面は降神状態の巫堂に戻る。今度は巫堂が軀の奥底から響くような力強い声で歌い，パイクがそれと対照的に静かに厳かな儀式を行なっている。そしてパイクの横には，直前までその身体にコヨーテを「降ろし」，躍動する原初

282 『백남준 굿 최재영사진집』。

の生命を代弁していたボイスが、先程と全く同じ姿のまま遺影として佇んでいる。先程まで野性の魂を体現していたボイスが一転して物言わぬ遺影として現れる様子は、死者となったボイスを送り上げたチノギクッとは異なる形態によって、彼の死のリアリティを提示する。生者から死者への一瞬の変貌を視覚的に半ば強制的に見せつけるという意味では、チノギクッより鮮烈に死の持つ虚無へのエネルギーを表現するものである。

ここでチノギクッに新たにコラージュされたボイスとパイクの映像とは、1984年6月に東京の草月会館で行なわれた〈二台のピアノによるコンサートパフォーマンス〉である。背後には“Coyote”と書かれた黒板が一枚、そしてその前でパイクとボイスによる葬送行進曲とコヨーテの二重奏が行なわれた。葬送行進曲がこの場で演奏されたのは偶然でしかなかったのだが、1984年に催行されたこの死とシャーマニズムの共演は、チノギクッの構成要素そのものでもあり、パイクがこのシーンをコラージュ素材として用いない理由はなかったとさえ言えよう。そして同年12月にパイクはボイスとの関係について、以下のよう

音楽というのは非常に記憶の長いもので、記憶と記憶を綴っていくもの。朝鮮文化としての音楽を考える場合、そのはるかな記憶までたどらなくてはいけない。恐らく朝鮮半島を南下した人種と西へ向かった人種がいて、それがいわゆるタタールといわれる人種じゃないだろうか。つまり、あの不時着したヨーゼフ・ボイスを救ってくれた人たちだ。だからボイスが僕のハプニングを見た時に、恐らくタタールのシャーマニズムが巫女の踊りに似ていると思ったはずなんだ。それを話し合ったことはないけど、それでボイスのコンタクトが割に深いところまで発展したんじゃないか。やはりボイスとはどこかで通じているという感じがした。²⁸³

この独白はこれまでの仮定、即ちボイスのフェルトとバターの体験が史実か否かは本質ではなく、もはやボイスの内面で生まれ培われた心象風景としてのタタールやユーラシア大陸をパイクは共有してきたということを如実に語るものである。

また、朝鮮半島からモンゴルを経由してクリミア半島を繋ぐシャーマニズム文化の連続性を確認する手立てとしてパイクが行なった作業の一つに韓国語における「クッ」の持つ

²⁸³ パイク「パリでソウルを語る」『バイバイ・キップリング』、61頁。

意味の言語学的再解釈がある。

パイクはクッがモンゴル語で「qutug」と同じ発音で、しかもそれが「精神」という意味を持つことに関心を抱く。ジョ・フンユン（趙興胤）によると「クッ」の類語としてツングース語では「kutu」、モンゴル語で「qutug」、トルコ語では「qut」という言葉があり、その意味は幸福ないし幸運を意味し、ヤクト語の「kut」という言葉には靈魂という意味があるという²⁸⁴。この事から、クッの語源を遡ればそれが幸福招来の為に行なわれる靈魂と関連した儀礼に繋がることになり、ボイスとパイクを繋ぐ広大なユーラシア大陸を言語学的意味解釈によって補強しようとしたのである。そして 1991 年にパイクはその魂とクッに対して自身が抱く観念を以下のように記した。

얼(精神)―
― 얼음(氷)―
― 어른(長者)―
― 얼은 Media 即 𐵄―

直観的で多様な解釈を読み手に許容しうるこの断章は、正確な解釈が困難である。このメモは先のボイスに捧げたチノギクッの催行後に記されたものであるが、チェ・ジェヨンはこれを「魂は精神の間を繋ぐメディアであり、それは同様に生と死、現在と過去を結ぶクッである。メモの単語は線により連なり、白南準の精神は固体化、成熟し、再び流動化してクッになる過程を具象化したものである」と解説している²⁸⁵。しかしながら、この読解では어른(長者)を敢えて「成熟」と読み替えている点や、氷が「流動化」する過程についてまでは断章からは直接的には読み取れない部分もある。更にはそれぞれの語を連結する「―」もまた、魂の変化の過程を時系列として示しているのか、これらの性質が同列に語られているのかまでは明確ではない。

よって、上記の解釈を認めつつも、こうした疑問点を解消する試みとしてより語義に沿った解釈を試みる価値はありそうである。まず韓国語の얼（オル）は一般的には「魂」「精神」と表現されるが、元来は「魂」「靈魂」といった、より深く、根源的なものを含む言葉

²⁸⁴ 조흥윤, 232 頁。

²⁸⁵ 『백남준 𐵄 최재영사진집』。

である²⁸⁶。パイクはここで「얼」を魂ではなく敢えて「精神」と読ませているが、チェの解釈をそのまま援用するならば、얼を敢えて精神と読ませることによって、「qutag」「qut」といったモンゴル以降の広大な大陸やその地の各類語の系譜と同等に位置させ、「얼」にタールへの悠久の繋がりを確保させているようにも見える。얼음（オルム、氷）、어른（オルン、成人、目上、他者の父への尊称）はそれぞれ얼の性質が類似の語彙を用いて具象化されたもので²⁸⁷、얼が氷のように透明な存在であり、さらには恐らく肉体と比較した上で얼がそれより上位の存在（어른）である事を示している。Mediaをここで「매체（媒体）」や「미디어（メディア）」という語での表記を避けたことに対しては、パイクに Media という文字の持つ多義性を生かす意図が仄めかされているようにも捉えられる。Media(medium)は説明を要するまでもなく情報媒体としての通信機器の意味の他に生者と死者、現世と霊界を仲介する霊媒の意味があるが、この二つを両立させるには「매체」や「미디어」といったハングルの用語では後者の語義を積極的には含まず、前者、すなわち通信機器的意味合いのみ受容されかねないが為にその役割を果たしきれない。つまり敢えてパイクが“Media”と表記した思惟の背景には、情報通信媒体と霊媒との間を限りなく同等に、少なくとも後者の意味を反故にしないよう結び付けようとする眼差しを無視できないのである。

こうした推察を踏まえて帰結部分の「얼은 Media 即 굿」の一文を眺めるのだが、この箇所は얼음（氷）や어른（長者）といった形態や特徴を有する名詞「얼」が、「～は（英語の“is”）」という助詞「은」と「얼-은」として接合し、複合的・横断的なメディア、即ち「インターメディアとしてのクッ」であると読むのが一般的とされているようである。しかしこの解釈は「얼＝メディア（クッ）」という図式となり、厳密にはメディアによって媒介「される」対象にある筈の얼自体が媒介物（メディア）そのものと同義となってしまう為、本来の意味との齟齬を生じてしまうのである。

これは「얼은（オルン、얼+“は”）」を主語とした場合に生じる解釈であり、もし「얼은」を名詞+助詞ではなく、一つの形容詞とした場合は様相が全く異なってくる。얼自体は「魂（ここでは精神）」という名詞であり、その意味を保持する限りは形容詞は成立しない。しかしそこで完結させてしまうと前述の齟齬が生じる上に、パイクが敢えて「얼음（氷）」や「어른（長者）」のアナロジーを用いることで表現しようとしたものが見いだせないままとなってしまう。よって「얼은 Media（凍った＝固体化したメディア）」を主語と仮定した場

²⁸⁶ 「精神」を強調する場合は別途「정신（ジョンシン）」という語がある。

²⁸⁷ パイクは韓国語や日本語で韻を踏んだ言葉遊び的な表現を用いる事があるため、ここには語源上の接続性はないと思われる。

合を考えると、「凍った」が本来の字義となるが、発音のみを抽出すると「オルン」，すなわち大人・目上を意味する「어른」とも掛詞として同一となり、「氷のように透明で固体化したメディア（얼은 Media）」と「上位存在としてのメディア（어른 Media）」が両立するのである。

よってここに「얼은 Media 即 ㄱ」は「透明な（不可視の）魂を具象化する，より次元の高いメディアがクッである」という解釈が成立する。この「氷」や「長者」といった具体的比喩を用いる点は，その豊富な具象性を巫俗の優位の根拠としていたパイクの価値観と一致することもあり，「얼은 Media」は「主語＋述語」の一文ではなく「形容詞＋名詞」の一単語として捉えれば，一連の文脈に即した意味をよりの確に酌取できると考えられる。

この「具象化」「即物化」はパイクの宗教観の中でも重要な位置を有している事はその他の言説からも垣間見ることができる。美術評論家のユ・ジュンサンはパイクに内在する宗教性が実存主義的傾向を有するとし，抽象的観念よりも具象的なものへの志向性にその一面が表れていると分析している。

ユによると，1984年6月に東京都美術館でパイクの展示会が開催された際に行なわれた聴聞会で，パイクがある質問者から「現代美術興隆の背景には神信仰の衰退があるのではないか」という考えについて意見を求められたところ，当時世界で勃発中の宗教戦争に関する所感として「時には戦争を休み，互いの神を招待して議論やもてなしをする事こそ人としての礼儀である²⁸⁸」と述べた後に「ところであなたの言う『神』とは，どういった神を仰っているのですか？」と問い返している。

ここから斟酌できるのは，一般に「神」と言われて想起される神概念及び演繹の神観念に対して抱くパイクの疑問や否定的な眼差しである。当時のニューエイジャーの特徴に違わず，パイクもまた禅思想やシャーマニズムには深い傾倒を示しながらも²⁸⁹，特定の体系的

²⁸⁸ 유준상, 15頁。要約すると以下ようになる。「現代の地球上では戦争が終わらない地域が二ヶ所あり，一つはイスラエルで，もう一つはアイルランドです。互いに殺し合う戦争を見ると疲れ果てる時もあるし，昨日の敵は今日の友になり得るのが人の常であるのを見ると，時には戦争を休んでこちらの神をあちらの神へお送りして議論をしてみて，あちらの神をこちらへ招待して盛大なおもてなしをした後にお見送りをするのは，人間らしい礼儀だと思うのです。神は人間よりも次元の高い風格をお持ちなのですから，これはいくらでも可能なのです」。

²⁸⁹ パイクは他にヒンドゥーイズムにも興味を持っていたことがある。60年代頃彼は「アヴァンギャルド・ヒンドゥーイズム大学」というグループを設立したが，メンバーは彼一人というものであった。「ぼくはヒンドゥーイズムが大好きなんです。他の宗教のように，戒律が厳しくないでしょう。彼らはセックスも好みますしね」[トムキンズ, 89頁]とパイクはその理由を述べているが，この宗教性と性や肉体を同時に肯定する姿勢もまた，ロゴス的な世界とは異なるパイクの宗教的志向性を示唆するものと言える。

宗教に対しての関心は薄い。また、その神観念を明確に表す文言に「ニーチェは百年前にいった……『神は死んだ』と。ぼくはいま、こういう。『紙は死んだ……トイレット・ペーパーを除いては』」²⁹⁰がある。この言葉はニーチェの形而上的神否定をパイクが自己流に換言したものであると言えよう。

ユはニーチェの指す神を「聖書を読み聞きする過程を経て意識する神」、すなわち「読む宗教」である点が「詠む宗教」や「瞑想する宗教」であるイスラム教や仏教等の身体性を伴った宗教とは異なると性格付ける。活字は、ある観念を読み手に意識させるものだが、パイクはそうした観念を意識付けるよう作り上げる装置としての認識体系自体を否定する立場にあると述べる。端的に言えばユの解釈はニーチェの言葉をロゴスの否定に引き付けたものであるが、これは「紙は死んだ」というパイクの文言を、具象性を伴った神観念への志向性を示すものとして説明するにも十分なものであるし、実際にパイクの持つ宗教性は舞踊や音楽、映像といった実用的手段の中で最も顕現されている。

以上の事から、パイクは少なくとも 80 年代までには「メディア」への価値観念にはつきりと通信手段以上の意味を確立させていた事は明らかである。偶然性や驚きへの生来の興味や関心はケージとの出会いを通じて禅の不確定性の観念と接続され、そうする事で宗教的・哲学的思惟の意義を獲得したパイクだが、さらにボイスを通じてシャーマニズムの持つ可能性にも覚醒する。

ただ、パイクは巫俗へ多大な愛着を見せていたが、禅があくまでケージを経由したものであったのと同様の特色が見られる。元来韓国の巫俗信仰とは祖先崇拜等、韓国の伝統社会と密接な関連性を持つものであるが、パイクから読み取ることのできる巫俗観は、あくまでその表象性や霊的なもの、シャーマニスティックな要素に集中しており、元々の巫俗が持つ筈の習俗や社会的文脈とは分断されたものとなっている。そうした意味では韓国文化への撞着はあれど、伝統宗教としての巫俗「信仰」とは厳密には異なるもので、パイクのそれは自己内在化された、いわばニューエイジ的色彩の巫俗であったと言える。そしてボイスとの出会いは、幼い頃身近な存在であったその巫俗が、背景に広大なユーラシア大

²⁹⁰ 『ナム・ジュン・パイク▼タイム・コラージュ』によると、この発言の出典元は 1980 年の Artforum 誌 12 月号の記事“Random Access Information”とされているが、該当する表現は存在せず、誤表記である。実際は 1968-70 年の間とされ、ニューヨークの MOMA 美術館で開催された「Machine Show」のカタログに掲載された文章である。後に「マルクスからシュペングラー…」(飯村隆彦訳、『季刊フィルム』1971 年 8 月号)として翻訳・掲載されている。

陸や、そこで伝承される動物達のシャーマニスティックな神話と繋がることをパイクに知らしめる重大な契機となった。

60年代のパイクはテレビといった電子メディアやそれらが創出するアートの持つ伏在性にのみ注目していたが、70年代にはそれを操る自身もまたメディア＝シャーマンとしての役割を担う事に意味を見出し始め、80年代以降はそうした「メディア」観を、作品を通じて表現するようになっていった。しかもそれは単に異世界を繋ぐ事でシャーマンの越境を体験するという自己満足に帰結するものではなく、社会的にその意味、つまり「メディアの多次元的側面」を具現化させなければならないという責任も同時に負うものであったと言える。

このように、パイクはケージやボイスとの交わりを通じて禅や（特に韓国の）シャーマニズムといった精神的・霊的思想を自身の内的な糧としていった。それを対外的に表現し伝える手段は自身の生み出したビデオ・アートであったが、その内在的思惟と作品制作とを接木する為の実際的な表現手段を得るためには、さらに「メディアのテクノロジー」と「禅やシャーマニズムの宗教性」という両者の紐帯強化に資する思想及び方法論も、同時に培っていかなければならなかった。その土壌を培う枠組みをパイクに与えたのが、次に述べるノーバート・ウィーナーやマーシャル・マクルーハンのメディア論的思想だったのである。

第6章 ウィーナー思想の吸収と応用

6-1 二人の同志——ウィーナーとマクルーハンについて

前述の通りパイクのビデオ・アートは1963年をその出発点と見なすことができるが、それが58年のいわゆる「ケージ・ショック」を契機として生まれたという事は、同時に自身の表現手段であるビデオやその基盤となるテクノロジー一般に対しても、道具として以上の哲学的価値観を模索していた事を意味する。

実際、その思索の萌芽は既に1960年代初頭から見出すことができ、この頃のパイクはある二人の人物について強い関心を注いでいる。一人は数学者で「サイバネティックス²⁹¹」の概念を創出したノーバート・ウィーナー、もう一人はメディア論の鼻祖で「地球村」等の概念を提唱したマーシャル・マクルーハンである。60年代は二人の理論が欧米で一躍脚光を浴び始めた頃でもあり、パイクも自身の関心に引き付けてその著書を熟読していた形跡が文章として残されている。二人への関心は60年代に集中しているが、その後も80～90年代に至るまでしばしばテキストの中にて表われる。本章と次章では、このウィーナーとマクルーハンの思想をパイクがどのように咀嚼してテクノロジーを自身の芸術に取り込んだかについて読み解く。初期のテキストでは二人をセットで言及していることが多い為、まずはその導入として、パイクがウィーナーとマクルーハンに言及し始めた極めて初期、1965年頃の文章に触れてみたい。その後本章でウィーナー、次章でマクルーハンを取り上げる。

「パンセ 1965」「サイバネティックス芸術」（1965年）

二人の名が明確な形でパイクによって言及され始めたのは1965年前後で、この年に記された手記「パンセ 1965」「サイバネティックス芸術」において同時に登場している。「パンセ

²⁹¹ サイバネティクス（Cybernetics）は、元々ウィーナーが第二次大戦中に高射砲の命中率を上げる為に通信工学と制御工学を元にして考案したシステムを基礎とし、1947年に情報とその制御、それらの統計力学を融合させた総合学問として提唱された。用語の起用はギリシャ語のクベルネーテス（Κυβερνήτης）によるもので、日本語で表現するならば「操舵学」となる。その出発点は軍事研究であったが、後にハーバードで神経生理学を専門としたローゼンブリュートと出会う事で神経学や生理学への応用可能性を見出し「一つの情報に対する反応は動物も機械も構造的には同一であり、その反応によって次の行動パターンが逐一改善・更新される応用的フィードバック（学習）が、様々な発展をもたらす」という理論に至る。

1965」は、先進国と発展途上国との格差問題及び麻薬問題が主たるテーマのエッセイで、マクルーハンとウィーナーはそれぞれ前者と後者の問題と関連して言及されている。ここで注目すべきは、パイクが1965年の時点でマクルーハンに対し批判的な見方をしている点で「僕はマーシャル・マクルーハンのように楽観的にはなれない」と明言している点である。その理由として「電子時代のコミュニケーションにおける相互作用が持つ潜在力は、“影響力のある集団”と“影響力のない集団”の差異ではなく、“影響力のある”集団が独占的に“影響力のない”集団を利用し、操作する所にあるから²⁹²」と指摘している。

つまり、後に衛星中継で主要都市を結び、まさに「地球村」の理念を芸術という手段で表現することになるパイクだが、その出発点においては必ずしもマクルーハンが思い描いていたような楽観論的想像力とは一致していないのである。むしろその出発点は真逆の、強者の弱者への一方的なメディアによる専制や搾取に対する懸念にあった事は重視すべき点である。パイクは自身を語る際、「僕は貧しい国の生まれ」「少数民族主義コンプレックス」といった表現を用いることがあるが、それは少年期に母国を追われて以降、文化的に豊かな環境に囲まれて来たからこそ見えた母国とそこで生まれ育った自身であったと言える。前述（4章）の「禅の責任」に関する言及に見たように、パイクのメディアを通じた表現活動には、初期の頃より弱者への視点というものが通底していたと言える。この時点では、メディアによる情報化社会誕生への具体的予見にまでは至っていないものの、メディア論が提唱されて間もなく、情報バイアスが生み出す格差問題の可能性を直観していた点は注目したい。しかしこの弱者を中心に見据えた視点は必ずしもパイク独自のものとは限らず、ウィーナーが著書において既に示唆していた²⁹³ことから、自らのそれまでの体験との合致でウィーナーの問題提起に共感したとも考えられる。

そして、社会問題としてのメディアと平行して、メディアの映像や情報の身体的影響についても、パイクはウィーナーの理論に手がかりを求めている。「パンセ 1965」において、パイクは人間の神経系統にある種の刺激を与えるという点において、麻薬とサイバネティクスは共通であると直感する。ここには一種の精神的な安寧を生み出す新しい装置としてのメディアの可能性も示唆されており、後の作品〈参加テレビ〉や〈ビデオ・シンセサイザー〉開発の動機の一つとなっていくのである。

²⁹² "1965 년 생각들"(Pensees 1965) 『백남준 : 말에서 크리스토폰까지』, 295 頁。

²⁹³ 例えばウィーナー『人間機械論』（1951）参照。

「ノーバート・ウィーナーとマーシャル・マクルーハン」 「電子と芸術とピビンパ」 (1967)

そして、1967年に発表された代表的小論「ノーバート・ウィーナーとマーシャル・マクルーハン」において、パイクは二人の共通点として「脱境界的視野」「テクノロジーと人間との融和」の二点を挙げ、評価している。この小論はいくつかの長短様々な断章を集めたもので、キム・ホンヒはこれらを以下4点に要約している。

i) ミックスメディアの発想に立脚して、ウィーナーは数学、物理学、生理学の境界領域からサイバネティクスという相互科学を生み出した。これはマクルーハンのいう「地球村」において「複合メディア」として強化され、文字通り革命的な結果を生み出した

ii) マクルーハンの「メディアはメッセージ」という言葉と、ウィーナーが述べた「メッセージのない情報もメッセージのある情報と同様に重要である」という言葉は同義であるが、それらはケージの言葉を聞いているようだ。ケージであれば「演奏できる楽譜と演奏できない楽譜は同じ役割を果たす」と言うだろう²⁹⁴。

iii) 二人には共通点があり、それはエレクトロニクスと生物との有機的結合である。この観点はそれぞれの著書『サイバネティクスー動物と機械における制御と通信一』、『人間拡張の原理』から得たもので、ウィーナーは「フィードバック」の観点から動物（人間）と機械の相互性を見ることによって、そしてマクルーハンは電子メディアを通じた人間の拡張を論ずることによって、二人は共に生理作用と電子の類似性を想定した。『サイバネティクス』の副題で「動物」が「機械」に先行しているのは注目すべき点である。

IV) ウィーナーの理論における「不確定性」は熱力学や統計力学でいう所の「エントロピー²⁹⁵」として表現される（ほぼ同義である）。ウィーナーにとってメッセージと

²⁹⁴ もしくは、「4分33秒」に代表されるような「無音の音（休符も音楽の中では“無音”という確固たる意味と存在を持つこと）」の観念も同様の意味を果たすかも知れない。

²⁹⁵ 「エントロピー」という用語は通俗的な意味においては「無秩序を示す度合い」とされ、パイクの解釈するエントロピーもこれに準ずるものである。元々は熱力学および統計力学において定義される示量性状態量を指す。当初は熱力学において、断熱変化の不可逆性を表す指標として導入され、後に統計力学により、系の微視的な「乱雑さ」を表す物理量という意味付けがなされる。

は情報を組織立てるものであり、拡散や非組織の方向性を持つエントロピーと逆の運動性を持つものである。『人間機械論』で「メッセージがその内容を生じさせる確率を高めれば高める程、そのメッセージの有する情報量は減少する。例えばクリシェ（決まり文句）は偉大な詩よりも遙かに伝えるものが少ないのである²⁹⁶」と述べるが、これを換言するとメッセージの解釈自由性を高めるほどエントロピーが増大することを意味する。ウィーナーのこうした知見と、マクルーハンのいう「クールなメディア」は、「不確定性」を別の観点から説明したものである。

メッセージは意味を厳密化すればするほど、それが与える情報は少なくなるが為に²⁹⁷、逆説的には純然としたノイズが最大の情報を有するという理論が生ずる（その究極形態が“ホワイトノイズ”である）。反面マクルーハンの有する不確定性とは「クールなメディア」が有する低精度の確定性を指す。漫画、電話等のクールなメディアは人間の参与度や解釈自由性が高い、すなわち観衆の対象への参与によって完成する度合いが高いとマクルーハンは述べるが、この観衆参与はケージが食いついた最初の「餌」だった。²⁹⁸

これらを更に整理すると、パイクはウィーナーとマクルーハンに対し 1) それぞれが共に人間と科学（技術）の調和や統合を目指したこと（i, iii）、2) その調和や統合に伴って生じる問題に付与する「不確定性」に対し、それぞれが独自の観点を有していること（ii, iv）を共通点と見なしている事がわかる。さらに 2) に関してはウィーナーとマクルーハンをケージに引き付けて比較しており、ケージが二人の思想をより高次に捉えていると評価している点も特徴的である。「不確定性」の観念を、ウィーナーは克服すべき対象（エントロピー）として、マクルーハンは人間が参与できる余地のある対象として捉えているが、パイ

²⁹⁶ ウィーナー：1979、15 頁。「通報（message）はそれ自体はパターンと組織性との一形態である。事実、一組の通報を外界の一組の状態と同様にあるエントロピーをもつものとして扱うことが可能である。エントロピーが非組織性の度を表す量であると同様に、一組の通用によって運ばれる情報（の量）は組織性の度を表す量である。一つの通報によって運ばれる情報（の量）というものは、その通報のもつエントロピーに負の記号をつけたものと本質的に同じものだと解釈することができる。したがって、その通報が、それが生ずる確率が大きなものであればあるほど、それが運ぶ情報は少ない。たとえば、きまり文句は、偉大な詩よりはるかに少ないものしかわれわれにもたらさない。」

²⁹⁷ 熱力学的解釈によると、エントロピーとエネルギーの質は反比例をすることによる。よって情報量を増やす為に厳密化されたメッセージをいくら多用しても、それが伝えようとする情報量が増えることはなく、むしろ更なる情報量の減少を招くというのがウィーナーの解釈である。ここで言及されているのはあくまで情報「量」であるため、他者に伝える力としての「メッセージ性の強さ」といった「質」は考慮外である点に注意。

²⁹⁸ 김홍희：2007、108-109 頁。

クにとってこの二つの見解は「一方が悲観主義的であれば、もう一方が楽観主義的なだけ」のもので、いずれも表裏一体の事象を異なる視点から眺めたものに過ぎないと解釈する。ケージから継承されたパイクの「不確定性」の観念は、ウィーナーのように克服すべき対象でもなければマクルーハンのように参与度の濃淡を区別できるような対象でもない。むしろ「その存在そのものを歓迎すべき」ものとして捉えていた。いずれにしても「不確定性」について人間と技術との相関関係から言及した二人は、パイクにとって価値観を共有できる数少ない思想的同志だったのである。

また、パイクは同年の『新東亜』誌 12 月号に小論「電子と芸術とピビンパ」を寄稿しているが、そこでも先のエッセイを踏まえたと思われる内容で二人が紹介されている。この小論は韓国的一般読者向けに咀嚼され、二人のもつ異種分野混合の思想をピビンパに喩えて紹介したものである。

ピビンパの本質は、ピビンパはピビンパといっても、それは豆モヤシでも普通のモヤシでも、シイタケでもハウレンソウでもゼンマイでもない点にある。よって、マクルーハンというのは世界最初のピビンパも、混合と混線と矛盾と妥協が重々として積み重なっているために何が何だか分からないものとなっているが、彼の様々な警告の中でも最も有名なものは、所謂ミックスメディアという言葉である。²⁹⁹

ここでパイクがマクルーハンのメディア理解において評価しているのは、通信媒体としての各メディアを、メディアという言葉で一括することを止めた点である。新聞、テレビ、ラジオ等それぞれの通信媒体の持つ特質を尊重し、それらが独立的に機能しながらも同時に絡み合うことで、情報圏という複雑な領域を生み出している様相を、パイクはピビンパを比喻としてこのように描写したのである。

「すでに確立された科学の諸分野のあいだにある、だれからも見捨てられている無人地帯こそ、これから稔り豊かに発展する見込みのある土地なのだという確信をもっていた」というウィーナーの『サイバネティクス』³⁰⁰の序章を紹介し、自身の立場を重ねて大きく同調

²⁹⁹ 백 : 2007, 15 頁。

³⁰⁰ 『サイバネティクス』は 1948 年に初版、1962 年に第 2 版が出版されている。ウィーナーは極度の

する。

ウィーナーらの他にケージと禅が生み出した不確定性の音楽にも多くの紙面を割いているが、全体的には遠く離れた故郷に向けてのフルクサスや自身が現在抱いている思想紹介等、近況報告的要素も強い文章といえる。ケージをパイクが称賛するのはごく自然のことであるが、それと同等以上の言及がなされていることから、当時の二人に対するパイクの多大な関心と期待を伺い知る事ができる。そして 60 年代まではウィーナー、マクルーハンと常に一組で主に通信やメディアという媒体について思想面から言及していたパイクは、次第に個別に追究していくようになり、自身の具体的作品へと展開させるようになる。

6-2 ウィーナーの思想とその倫理観

パイクはテレビやビデオ等の既に完成されたメディア機器を使用するのみならず、時には独学で工学を学び、自律ロボットや映像編集機材（ビデオ・シンセサイザー）の制作に携わった。こうした通信機器に対する基礎知識の習得や制作の背後に、ウィーナーからの多大な影響力が存在する事自体には既に多くの研究が言及しており、実際にパイクの論文や手記でも散見されているのだが、ウィーナーとパイクの思想との関連性に対する具体的考察は殆ど確認されていない。例えばパイク作品の根幹を成す思想の一つである「テクノロジーの人間的な利用」という観念は、ウィーナーの「人間の人的な利用」を明らかに意識してのものであるし、「メッセージを供えた情報は、備えない情報と同様に重要である」という文言をパイクが非常に多く用いるのも、そこにケージの「無音の音」の観念と共振するものを感じた為であるが、なぜそのような思想形成に至ったかという点には殆ど論考の蓄積が無いのが現状である³⁰¹。ウィーナーのパイクへの影響を追究することは、メディアというテクノロジーと宗教的言説が、パイクの内面においてどのように接続されたかを考察する上で、ケージらと同様に非常に重要である。それほど重要であるにも関わらず、両

弱視であった為、初版は原稿の校正が困難で、文意を正確に説明されていない箇所が目立って散見された為に第 2 版として大幅な加筆修正を施した。よって、60 年代初頭にウィーナーに触れたパイクが、どちらの版を参照にしていたかは多少考慮しておく必要がある。確認できる限りでは、1972-73 年に発表された論文“A Day Project”でパイクが『サイバネティックス』の序文を引用しているが、出版年が 1947 年と記されている点、そして実際にパイクの引用箇所を調べた所、第 2 版にあるはずの文言が欠如している部分がある為、パイクが参考としていたのは初版の可能性が高い。

³⁰¹ ウィーナーとパイクの関係に直接言及した先行研究としては〔윤준상 : 1992〕、近年では〔김성은 : 2012〕が挙げられる。

者の思想の関連性に対する掘り下げ作業が芳しくない背景の一つとして考えられるのは、ウィーナー自身の文章の持つ幅広い教養ゆえの煩雑さである。ウィーナーは優秀な数学者であり機械工学者であったが、同時に一種の実存主義的な思想家でもあり、これがウィーナー理解を複雑なものとしている点は否定できない³⁰²。よって本節では、ウィーナーの基本的理解の為、やや紙面を割いてその人物像について触れる。

ウィーナーの同時代人として、通信工学や数学、量子物理学において天才的な功績を残し、ゲーム理論や現代のコンピュータの動作原理（ノイマン型コンピュータ）等を考案したジョン・フォン・ノイマン（1903-1957）という人物がいる。ウィーナーとフォン・ノイマンはその活躍した分野の類似性と同時代性から対照的に比較され、また現代に至る科学的影響力や有用性という意味においてはむしろフォン・ノイマンの業績に軍配が上がるとさえ言えるのだが、パイクがそうしたフォン・ノイマンに関しては全く言及していない点に着目するのも重要に思われる。フォン・ノイマンに対するパイクの直接的な言及がない以上、その理由は資料から推察を重ねる他は無いが、ウィーナーの理論自身へのパイクの関心の高さもさることながら、ウィーナー自身の持つある種の道徳的理念にもその根拠を求めることができると考えられる。

ウィーナーとフォン・ノイマンの性格面での対照性を明確にする典型が、核兵器や大陸間誘導ミサイル等の軍用兵器開発に対する姿勢の在り方であろう。核兵器の開発から最も高威力を発揮する投下タイミングの進言等、自身の才能の軍事的運用に積極的な姿勢を見せたフォン・ノイマンに対し、ウィーナーは大陸間弾道ミサイルや高射砲の性能向上を図るための弾道予測システム開発に従事したものの、戦後はそこで生まれた予測システム＝フィードバック理論を元にサイバネティックスを定式化し、軍事や政治方面に利用する事を拒絶するようになる。そして専ら貧困問題解消の為のオートメーション開発や義肢開発等、社会や医学の方面へと理論展開の領域を転換させていく。

つまり両者を分かつのは、科学に対する倫理介在の有無と言ってもよい。ウィーナーは倫理観に加え、自身の理論説明の為にはフロイトの心理分析やゲシュタルト心理学、ベルクソンの時間論も抵抗なく受け入れるのみならず³⁰³、時には様々な神や悪の概念を用いることにも躊躇がない。幼少時より言語学者であった父の英才教育を受け、18歳でハーバード

³⁰² ウィーナーの人物像やその理念、理論に対する解説や評価に関しては、[ハイム：1985][西垣：2008]等を参照。

³⁰³ ハイム：2001，24頁。

において博士号を取得したウィーナーは、あくまで数学者でありながらも博物学的でも哲学的でもあり、その知性は洋の東西や数学・文学とを分け隔てなく往来する。そうした知性から生まれたサイバネティックスの持つ幅広い応用性に期待して、グレゴリー・ベイトソンとマーガレット・ミードが諸社会問題の解決手段としてウィーナーに対し、率先してその理論を発展させる必要性を訴えた。にもかかわらず、ウィーナーは「楽観主義的である」として賛成しなかったのは³⁰⁴、あくまで自身の理論を基礎づける為の継続的で安定的な統計力学の確立が困難である事、そして社会学的・人類学的・経済学的量を評価するにあたり、積極的に統計学的推測を行なうだけの高度な専門家育成を保証できないという、きわめて技術的な理由によるものであった³⁰⁵。しかし逆説的にこれを解釈するならば、ベイトソンらへの反対は広範囲な社会へ適用するための方法論の確立が難しい点、つまり科学者としての責任感によるものであり、ベイトソンらが抱く社会の諸問題に対する懸念自体には同調しなかったわけではなく、むしろその理論や技術が人間の尊厳を回復させる手段として利用される事を望んでいたのである³⁰⁶。

ウィーナーの著作はその知性の幅広さゆえに拡散的で、鎮目恭夫は「科学書としてはあまりにも文学的で、論理的に不明確な暗示や暗喩や連想に富みすぎ、しかも同時に、誰にでも各人各様に味読鑑賞できるためにはあまりにも数学的および自然科学的な知識や議論に富みすぎている」と評しているが³⁰⁷、そのような知的土壌は同じく東西両文化に立脚し、芸術とテクノロジーとの共存について模索していたパイクにとってはむしろ好相性だったといえる。それに加えてパイクが強く惹かれたのは、サイバネティックスに見たテクノロジーと人間との調和の可能性に加え、フォン・ノイマンのような論理実証主義に留まらないウィーナー自身の多元的な思想、つまり科学者ながらも超自然的概念を用いる事に躊躇しない哲学的・倫理的な垂直的思想の深さへの強い共感があったのものであったと言える。

また、ウィーナー実存主義的な側面もパイクが共感する一要因といえる。

1984年の日本での粉川哲夫との対談において、パイクはサルトルとハイデガーの「エクスタシス」に触れ、前者を「理性を失わず、宗教的な陶醉境を持たないもの」、後者を「深

³⁰⁴ ベイトソンはその可能性を捨てる事はなく、独自にサイバネティックスのフィードバック理論をコミュニケーション論に応用し、「ダブルバインド」「マインドエコロジー」の概念を確立することになる。

³⁰⁵ ウィーナー：2011、69-70頁。

³⁰⁶ その他、ウィーナーとフォン・ノイマンに関する具体的な比較に関しては、ハイム：1985参照。

³⁰⁷ ウィーナー：1979、146頁。鎮目による解説文から。

さと高さがあつて脱我になる」と述べ、自分は（韓国人のロマンチックなやつだから）後者であると述べている。またパイクにとってケージは前者であり、「歴史的には進んでいると思う」「ほんとの美観としては、向こうのほうが僕より1枚上だと思う」と評価している。パイクは自身の文章でもサルトルを愛読している形跡が散見され、そうした知的領域を重視するケージの姿勢にも尊敬の意を表しているが、一方で自己の本質的な部分ではやはり超越的なものへの希求を放棄できないという姿勢が確認できる³⁰⁸。

前章でのニーチェの言葉を振った「紙は死んだ」というパイクの言葉には、ロゴス上の神よりも具象性を伴う神への志向性が端的に示されていた。〈TV ブッダ〉から総合芸術としてのクッ、そして〈ロボット家族〉に至る具象性を伴った作品群もこうした志向性に起因したものであるが、ウィーナーの著書が与えた影響もまた大きい。

ウィーナーはユダヤの家系に生まれ、その伝統に対しては非常に敬意を払っていたものの、自身は特定の宗教を信奉していたわけではなかった。しかし、かと言って神の存在を否定する訳ではなく、むしろその著書には人智を超えた概念が頻出する。鎮目恭夫はこうしたウィーナーの価値観をサルトルに近い実存主義と評しているが、ウィーナーにとって「科学の持つ真理」が彼にとっての究極的関心であるところを鑑みると、人智を超えた存在に対する信仰心のようなものは確実に存在しているようである。ウィーナー自身『人間機械論』で「科学は信仰なしには不可能」³⁰⁹と明言しているが、ここでの「信仰」とは、「科学が依拠するところの信仰は本来宗教的なものである」³¹⁰とか「通常の宗教的信条の何らかのドグマの受容を含むものである」³¹¹といった特定の宗教に対して抱くものではなく、「自然は真理の法則に従うものである」という科学的真理への信仰である³¹²。よってウィーナーの倫理観とは、こうした人智を超えた真理を信仰する時に立ち現れた行動理念や規範のようなものでもあったともいえる。

両者の価値観に類似性を認めるとしたら、この実存主義的な生命観といえる。ウィーナーは『サイバネティックスはいかにして生まれたか』で自身の価値観が実存主義のそれと

³⁰⁸ 『バイバイ・キップリング』, 151-152 頁。

³⁰⁹ ウィーナー：1979 年, 205 頁。

³¹⁰ 同上。

³¹¹ 同上。

³¹² 同上。

反発しないことを以下のように触れ述べている。

もっとも重要なのは実存主義者である。私は、生存の陰うつを、決してポリアンナ（盲目的）な楽観主義の哲学によって置換えたりはしなかった。だが少なくとも私は、実存主義の諸前提とかけはなれてはいない私の前提が、宇宙とそこでのわれわれの人生とに対する肯定的な態度と矛盾しないことを確信してきた。³¹³

ここでいう「私の前提」とは、誰にもその行く末を予見できない世界において、人々が成すべきことはその終局の状態に関する最終的知識を得ることではなく、生命の一側面である知識について、生きている間に説明しなければならないとする一種の使命感を指す。ウィーナーにとって生命とは、永遠不滅を前提とした時間軸によって語られるものではなく、永遠かどうか不明な「宇宙とそこでのわれわれの人生」もしくは「個体とその環境との相互作用」によって語られるべきものであった。サイバネティックスはその個体と環境とを有機的に繋ぐための学問でもあったのである。

われわれは不定な未来に何か最終的な確定した勝利を求めて戦っているのではない。生きていること、生き続けること、そして生きてきたことは可能な最大の勝利である。いかなる敗北も、われわれから、無情とみえる宇宙の中ですでに或る時間だけ生存してきたという成功を奪うことはできない。

これは敗北主義ではない。それはむしろ、一切の差別の不可避的消滅こそが必然である世界における悲劇の感覚である。われわれ自身の自然（本性）を声高々と宣明すること、そしてまた無秩序へむかう自然の圧倒的な流れに面と向かって組織という飛び地を築く企ては、神々と、その課する鉄の必然に逆らうごうまん無礼である。ここに悲劇が存し、しかもまた栄光もここに存する。³¹⁴

このようなウィーナーの実存主義的価値観は、「今、ここ」を生きるケージの禅哲学と並んでパイクの生命観に大きな影響を与えていると言ってよいだろう。実存主義と禅の関連性については、両者に共通項を認める立場や差異を主張する立場共に存在するが、パイクに

³¹³ 同上，232 頁。

³¹⁴ 同上，231 頁。

としてウィーナーの実存主義的価値観はケージの禅哲学と矛盾せず、むしろ紐帯を強化するものであった。

そもそもサイバネティックスという総合科学は、ウィーナーの極端なコンプレックスという極めて主観的な動機による産物でもあった。偉大過ぎた父親からの精神的威圧やユダヤ人であるための社会的圧力、極度の近視・運動神経の鈍さや音痴という身体的コンプレックス、容共的とみられないかという怯え、学問の主流に乗り損ねた等々の不満が、サイバネティックスという理論構築やその応用としての義手義足の開発、人間の奴隷的労働からの開放（産業オートメーション化）へと繋がっていったのである。

鎮目はこうしたウィーナーの生き方を「世の流行の流れに抗してわが道をゆく精進の過程であった」と評しており、サイバネティックスもまた「真理と自由を求めてさまよう人間精神の精進の途上の本質的に過渡的な一理論」と述べているが、パイクが「少数民族的コンプレックス³¹⁵」を自称し、その視点から社会的弱者への眼差しが開かれていく様相は、ウィーナーの劣等感が結果として社会的に弱い立場の人々への眼差しへと接続されていく様相と酷似していることがわかる。ウィーナーにとってサイバネティックスが「宇宙や環境とそこでのわれわれの人生の関係性を繋ぐ為の手段」であったという事実は、パイクのビデオ・アートを同様の方向付け、つまりテクノロジーと人間とを有機的に繋ぐための手段とすることを決定づけるには十分だったといえる。

6-3 パイクのウィーナー理解——ケージ的仏教世界との接合

ここで今一度先述のテキストに遡り、もう少し詳細にパイクのウィーナー解釈を追ってみたい。ビデオ・アーティストとしての活動を開始した 60 年代初頭は、ウィーナーの言説を直接的に吸収することが中心の時期と位置づけられる。確認される限りでウィーナーの名が初出の「パンセ 1965」において、パイクはウィーナーの著作『サイバネティックス』を意識しつつ自身の社会的関心に引き付けて読み解こうとする傾向が見られる。デカルトの『パンセ』を明らかに意識した表題を持つ「パンセ 1965」において、パイクの抱く社会的関心とは麻薬問題および先進国と途上国（アジア）の格差問題である事を示していたの

³¹⁵ “1965 생각들”『백남준: 말에서 크리스토퍼까지』, 294 頁。「僕は韓国人もしくは東洋人として感じる“少数民族主義コンプレックス”のおかげで、とても複雑なサイバネティックスの芸術作品を作ったのではないかな？」

は先述の通りである。パイクは「麻薬とサイバネティックスは先進国での重要な課題だ」とし、「麻薬は精神のサイバネティックスだ」と述べた芸術家ベイゾン・ブロックがその根拠とした「麻薬が調節と疎通の手段にもなるから」という言を受け、漠然とその可能性について考えるようになる（そしてこの模索は数年先に具現化する）。

そして「サイバネティックス芸術」は、更にウィーナー理論への接近を試みた断章である。非常に短い文章なのでここに全文を記載する。

サイバネティックス芸術も非常に重要だけれども、サイバネティックス化された生のための芸術はさらに重要だ。そして、後者はサイバー化される必要がない。

けれども、既に内在する毒を利用することでしか、新たな毒に対抗できないといったパスツールとロベスピエールの言葉が正しいとするならば、サイバネティックス化した生のせいで生まれるフラストレーションは、サイバー化した刺戟とカタルシスを通じてしか克服できないということだ。日常的なビデオ・テープと陰極管を利用した自分の作品を通じて、僕はまさにこの点を確信している。

純粋な関係学問、あるいは関係それ自身であるサイバネティックスは、その起源をカルマの観念におく。「メディアはメッセージ」というマーシャル・マクルーハンの有名な言葉は、1948年のノーバート・ウィーナーが同じ予見をしてもいる。「情報を伝達する信号は、情報を伝達しない信号と同様に重要だ」と。

「ハプニング」は多様な芸術の融合体だ。だからサイバネティックスは既存科学の領域にある隙間と交差に存在する。

ニュートンの物理学は、強さが弱さを抑圧する非融合的二重構造と権力構造を持つ。しかし、1920年代ドイツのある天才は、真空管の中で二つの強力な極（陽極と陰極）の間に第三の要素（グリッド）を添加し、人類史上初めて弱さが強さを押さえた結果を創出した。これは仏教でいうところの「第三の道」に該当するかも知れない。いずれにしても、ドイツ人のこの発見は、第二次世界大戦で英国の上空においてドイツの戦

闘機を撃墜したサイバネティックスを誕生させたのだ。

仏教では、さらにこう言う。

カルマとは輪廻 (samsara) である、

関係性とは魂の転生 (metempsychosis) である。

我々は、開かれた回路の中にいる。³¹⁶

真空管内の電界を変化させる「第三の道」の発見が、サイバネティックスに応用されてレーダーが誕生し、それがドイツとイギリスの戦いで直接その威力を見せたという説明と
思われるが、これには一部事実誤認とともとれる箇所もある。よってこれをそのまま理解する
には慎重になる必要があるが³¹⁷、恐らくそれ自体はこの文の本質ではないだろう。ここで
パイクに現前したのは、ニュートンの物理学における力とは別の、仏教的「第三の道」と
サイバネティックスから誕生した「強者に克つ弱者の力」の存在である。

そして、最も端的にウィーナーの理論を哲学として吸収しようとした痕跡が見られるの
が、先述の「ノーバート・ウィーナーとマーシャル・マクルーハン」である。パイクの解
釈で特徴的なのは、ウィーナーのサイバネティックス理論の中でも特に情報やエントロピ
ーの観念を、ケージのもつ不確定性の観念に引き付け共振させている点である。

例えば直前の「サイバネティック芸術」でも言及されていたように、ウィーナーの言説
がケージ的意味世界を通じて解釈可能であるということを「発見」し、技術的のみならず
思想としても自身のビデオ・アートにおける非常に有意味な活動理念と見做し、これを吸
収していくのである。

「シンセサイザービデオ・プラス」(1970)

1970 年初頭に記された「シンセサイザービデオ・プラス」は、阿部修也との共同制作で

³¹⁶ “Cybernated Art” (1965) *Videa 'n' Videology*, p.17.

³¹⁷ この真空管を流れる電流に関する描写は、恐らく真空管の二極間にグリッドを挿入する事で電界が変化する、いわゆる「三極真空管」の発明を指すと推察されるが、仮にそれを前提とすると、この記述にはパイクの誤認が数点見受けられることになる。まず、三極真空管は、1906 年にアメリカのリー・ド・フォレスト (Lee de Forest) がその原型 (オーディオン管) を作製したものである。また、レーダーに関するドイツ人の偉大な発見として挙げられるのはハンス・ホルマン (Hans Hollmann) らの創業した GEMA 社が 1935 年に開発した初の商業用レーダーだが、三極真空管との直接的繋がりはないように思われる。

あるビデオ・シンセサイザーがもたらす可能性について、時間論と視覚的影響から述べた文章である。シンセサイザーの多様なエフェクトが既存のビデオ映像をランダム（＝不確定性の実現）に極彩色で合成する空間創出を通じて、パイクは『サイバネティックス』第一章で示された二種類の時間、すなわち可逆的時間（ニュートンの時間）と不可逆的時間（ベルクソンの時間）という二分法を認識した時の「恐ろしさ」を実感したと述べる。つまり映像上の時間編集（パイクはこれを「タイム・コラージュ」と呼ぶ）のヒントは、その観念の成立背景を見ると『サイバネティックス』第一章にその起源を求めることができるのである。

また、パイクは同時に、こうした映像を通じた無害の視覚的トリップ体験の可能性にも期待する。これは先の「パンセ 1965」で触れたサイバネティックスのドラッグ的使用可能性に対する応答ともなっている。ここで「ドラッグ」に期待するものとは、社会的体制が生み出す様々な害悪を超越する意識変革作用である。

一般的に芸術は互いに異なる三種の部分で構成される。1, 創作者（積極的発信者）、2, 視聴者（受動的受信者）、3, 批評家（レビュアーや放送局）。

これらの食い違いを通じて見栄、派閥、スタイル、策略、市場操作等…芸術世界と芸術汚染の複雑な偶発性が露見する。所謂一流の芸術家に対する疑わしい評価や無名の詩人のそれは…こうした差異から生まれるのである。

けれども、麻薬の経験はこの三つを一つに融合する。（中略）こうした同様の存在論的分析は、我々に麻薬が参与の意味を回復するための近道であることを、再び示してくれる。そしてその根本的原因は、例えばテレビ視聴者のような我々の受動的な精神状態に起因する。

麻薬使用のこの奇怪な「存在論」をより無害にし、麻薬中毒に陥らずともより「正当な」芸術的媒体に適用することはできるだろうか???

創造者、視聴者、批評家を一つにする参加テレビは、間違いなくこの目標に到達する方法の一つだ。そしてこれは決して些細なことではない…とてつもないことだ³¹⁸

ここでいう〈参加テレビ〉とは、当時パイクが構想していた映像発信システムで、それ

³¹⁸ "Video Synthesizer Plus"(1970), *Videa 'n' Videology*, p.63.

まで一方的な受動的視聴者であった個人がテレビ番組や映像作品等を制作し発表可能となる事で、創作者や批評家にもなるという、まさに現代のインタラクティブメディアの原型とも言えるものである。そしてそのシステム発展のためにビデオ・シンセサイザーにはある期待が込められている。それはこの普及がテレビ・イメージを大勢の技術者や高価な設備を用いることなく創造可能とすることで、受け手・批評家含む全ての参加者を創作者＝芸術家にするという期待、そしてビデオ・シンセサイザーの技術がもたらす非現実的映像空間が脳内に一種の意識変容体験をもたらし、創作者と視聴者、批評家の境界を曖昧にする「フラットな世界」を創出することで、芸術界を社会的しがらみから解放するという社会的・意識的越境の二重の期待である。パイクがここで前提としていたのは、芸術を巡り跋扈する派閥や社会的地位をめぐる権力関係といった世俗的摩擦から芸術を救出することであり、ビデオ・シンセサイザーのデジタル麻薬がその解決に資すると考えたのである。

コンピュータを介した相互ネットワークが人々の持つ地理的社会的条件を越境させ、全ての人を「フラットにする」という言説は、アメリカではコンピュータが誕生し普及しはじめた 80 年代、日本でもパソコン通信の普及し始めた 90 年代初期から誕生したというのが通説である。また晩年のティモシー・リアリーも 80 年代後半から 90 年代にかけ LSD の代替としてコンピュータの活用を説いたが、マスメディアのような一方的な情報伝達ではなく、テクノロジー機器を介した「相互参与」「意識変容」という文脈において人々の脱世俗体験を期待したという点に焦点を当てるならば、既に 60 年代後半から 70 年代初頭にかけて、パイクがウィーナーの論をケージやボイスとの交わりから生み出した宗教的思想を援用することでその素地を萌芽させていたことになる。

6-4 サイバネティックスの芸術的応用

テキストを離れ、では実際にパイクはどのような形でウィーナーの思想を作品として具現化させたのかを見てみたい。ここではその表現内容により便宜的に 1) 「無メッセージ的情報」の表象、2) 「タイム・コラージュ」、3) 「テクノロジーの人間化」に大別する。当然のことながらサイバネティックスの概念は、芸術という限定的観点からとしても、この三点で集約できうるものではない。フィードバックやエントロピー等の概念もまたパイクにとっては重要なウィーナー思想の一部であり、テキスト内ではそれらに言及・参照されて

いる箇所が確認できるが、作品として具体化される際にはその表現はより限定的なものとなる。逆説的にいうとこの三点はその中でもウィーナーから強く影響を受けたもので、特に後者二点はパイクの制作にあたって核となるテーマとなっていく。

「“無メッセージ的情報”の表象」とは、ケージの「無音の音」のウィーナー的表現と言えよう。つまり、その意味するところはメッセージ性を持たない情報（暗号、ホワイトノイズ、光線等）の有意味性を具象化することにある。「タイム・コラージュ」とはパイクがビデオ操作の哲学的意義をウィーナーの時間論に見いだしたものであり、ビデオ・テープを人為的に操作することにより、そこに焼き込まれた人間の生の濃淡や時間軸を装飾するという観念を意味する。そして「テクノロジーの人間化」は、ウィーナーが主張する『人間の人間的な利用』から強いインスピレーションを受けた観念で、人間が人間らしく生きるためのテクノロジーの利用について、パイクの観点から発展させたものである。これらの観点は、パイクがビデオ制作を開始した 60 年代初期にはほぼ平行して誕生していたものであり、経年による濃淡はあれど、いずれもパイクのビデオ・アートの根幹を成す要素と言っても過言ではない。

1 「“無メッセージ的情報”の表象」

これまで何度か触れてきたように、60 年代から 70 年代にかけてパイクがウィーナーに言及する際「メッセージを持つ情報は、メッセージを持たない情報と同様に重要である」という表現を好んで用いた。パイクにとってこの言は、無音の中に音を見出したケージを見いだすものであったため、この言葉がいかに特別なものとして彼の内面に響いたかを推察するのは難しくない。

ノーバート・ウィーナーはこう言った。『人類の歴史は少しずつ、さらに多くのエネルギーを探し出す歴史である。しかし人類は結局この問題を解決することができた。今や僕たちは、誰もが多くのエネルギーを保有している。現在のぼくたちの問題は、このエネルギーの調節と分配なのだ。しかし彼はこうも言う。メッセージを備える情報は、メッセージのない情報と同様に重要だ』と。

「パンセ 1965³¹⁹」

『メディアはメッセージだ』というマーシャル・マクルーハンの有名な言及は、1948年にノーバート・ウィーナーが次のような予見をしている『メッセージを備える情報は、メッセージのない情報と同様に重要だ』

「サイバネティックス芸術³²⁰」

メディアはメッセージだというマクルーハンの有名な文章は、1940年代以降密かにコミュニケーション学にも探し出すことができる。ノーバート・ウィーナーは『メッセージを備える情報は、メッセージのない情報と同様に重要だ』と言った。ケージの言葉を聞いているようだ…ケージだったらこう言うだろう『演奏できる曲が書かれた楽譜は、演奏できない楽譜と同様の役割を持っている』と

「ノーバート・ウィーナーとマーシャル・マクルーハン³²¹」

例えば「コミュニケーション芸術」(1972)では「自身の作品が目指すもの」としてパイクがウィーナーの言を美学的に解釈しているが、その中の表現手段の一つとして挙げられたのが「光線」であった³²²。「みなさんが見ているのは、波動 60 ヘルツの神秘的な光に過ぎないものです。ノーバート・ウィーナーの謎かけのような素晴らしい言葉『メッセージを備えた情報は、メッセージを持たない情報と同様に重要だ』を芸術的方法でお見せしようとしたものです」と述べている。

³¹⁹ “1965 생각들” 『백남준 : 말에서 크리스토폰까지』, 296 頁。

³²⁰ “Cyberneted Art”, *Videa 'n' Videology*, p.17.

³²¹ “Nobert Wiener and Marshall McLuhan”, *Videa 'n' Videology*, p.27.

³²² “Communication Art”, *Videa 'n' Videology*, p.73.



(図 17) 〈perhaps〉(1965)

「光線」自体は光の波動に過ぎず特定のメッセージを備えるものではないが、それがひとたびブラウン管の走査線上を走れば「フレンチカンカンを踊る可愛い娘」になり、「ボードレールとレイ・ジョンソンを比較できるコミュニケーション芸術の神秘」をもたらし、我々の精神や感覚にフロイトのいう「昇華」の感覚に遊ぶものをもたらすのである³²³。

次に「マリー・バウアーマイスター、あるいは”私は宇宙を受け入れる (B.フラー)” (1972)」では、バウアーマイスターの作品の無数の透明なレンズの集合体が見せる歪みの世界 (図 17³²⁴) に言及する。パイクは彼女の作品の中に、不確定性や究極の情報集合体である「ホワイトノイズ³²⁵」を想起し、無数のレンズが映すイメージに対し無限の解釈可能性を見出している。

そして「ビデオ暗号コード」(1979) ではキャサリン・イカム³²⁶が自己存在とその認知の在り方を問うたビデオ実験作品がそれに該当する。これは、3つの部屋とビデオ・カメラを用いたインスタレーションで、最初の部屋「情報解体の間」にはビデオ・カメラとそのモニタが設置されている。部屋に入った参加者は、当然カメラの前に移動すれば自身の姿がモニタに映ると予想し画面を見るが、そこには自身の姿は無く失望する。二番目の部屋「幻想の間」では、ビデオ・カメラのない部屋のモニタに映らないはずの自身が映り、二度目の失望を体験する。最後の部屋「分解の間」では、その種明かしとして、ビデオが持つ編集コードというものがこれらの体験を可能にした事を参加者に教え、ビデオ・カメラによって分断された画面の自己と自己はここで再統合するというものである。ここでパイクが重視したのはビデオの持つ「編集コード」という「情報」であった³²⁷。暗号を解く為のコー

³²³ Ibid.

³²⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Bauermeister

³²⁵ 本来は全ての周波数帯域に均等に生じる人工雑音を指し、その周波数をグラフ表示したものを光の波長に置換すると白色の周波数と一致することから「ホワイトノイズ white noise」と命名された。パイクはケルンで録音テープを切り貼りして電子音楽を制作していた 59-60 年頃、無録音のテープの出すヒステリシスノイズ(サーという音)を聴いた東野芳明がホワイトノイズという用語を科学用語と知らずに「詩的」と表現したことから、物理的用法とは別の観点による「ホワイトノイズ」に対する知見を得た話を話している [パイク: 1984, 23 頁]。

³²⁶ Catherine Ikam(1945-)。デジタルアーティスト。1980 年より活動開始、2000 年に Archinboldo デジタル制作賞受賞。1990 年頃よりヴァーチャル・リアリティを素材とし、実在と虚空、人間と仮想世界をテーマとした作品制作を行なっている。

³²⁷ "비디오 암호 코드"(Video cryptographie)(1979) 『백남준: 말에서 크리스토퍼까지』, 185-187 頁。

ド自体はそれ以上（もしくは以下）の意味を持たない。情報とは情報そのものであり「実態や中身、重量や質量等の具体的なある物を得るための手段や方法ではない」³²⁸が、その存在を知るか否かが自己の生死の分岐点となりうることを主張しようとしたものである。これは『サイバネティックス』第5章の最後「情報は情報であって、物質でもなければエネルギーでもない」³²⁹から知見を得たものと考えられる。

これらの作品や場面の「光線」「レンズの集合体」「暗号コード」に通底しているのは、それら自体が明確なメッセージ性を所持しては「いない」という点である。しかしこのことを踏まえて「メッセージを備えた情報は、メッセージを持たない情報と同様に重要だ」というウィーナーの言葉に立ち返ると非常に逆説的である。これまでの文脈に沿うならば「メッセージを備えない情報は、メッセージを備えた情報と同様に重要だ」となるべきであるが、パイクはこのウィーナーの言を字義通りに遵守した。つまりブラウン管の娘や著名人らの電子的コミュニケーション、無数のレンズの集合体が見せる「何か」、自身の存在をその部屋から消すビデオの空間装置、これらは全て「メッセージを持たない情報」が背後から作り上げたものである。そして表層的にメッセージ性を生み出すこれらは、「メッセージを持たない情報の存在を逆説的に提示する」という意味において重要なのである。

そして、このウィーナーの言をパイクが長らく遵守していたということは、同時にケージから与えられた禅的価値観もまた一貫して保持し続けていたことを意味する。「恰もケージの言を聞いているかのよう」な、ウィーナーの禅問答的文言は、パイクがビデオ・アートの領域に自身がケージから受け継いだ宗教的価値観を導入する際に、極めて巧みに両者を結び付けたのである。

2 「タイム・コラージュ——ベルクソンの時間への介入と生の濃縮化」

ウィーナーは、レーダー、数学的分析のサイバネティックス、そして二つの有形の時間に対して電子シミュレーションプロジェクトを開始した。そして二つの有形の時間とはニュートンの逆行可能な時間（機械時間）とナポレオンとベルクソンの不可逆的時間（人間時間）をいう。ぼくらは、時間の構成要素を空間の構成要素と同様に容

³²⁸ 同上、187 頁。

³²⁹ ウィーナー：1962 年、159 頁。

易に交換することができない。ぼくらはクールベの絵の代わりにセザンヌの絵を壁に掛ける事はできるが、47歳の誕生日を過ごした後に27歳の誕生パーティを祝うことはできない。

「ビデオ暗号コード」³³⁰

ビデオテープでは、中途半端にしか神をまねられない。何でもかんでも記録してしまうという点でね。ぼくたちはビデオテープを巻きもどすことができる。でも人生の巻き戻しはできない。ビデオテープの再生機には、「ファースト・フォワード」、「リウインド」、「ゴー」、そして「ストップ」のボタンがついている。ところがぼくたちの人生のボタンはたったひとつ——「ゴー」だけ。(中略)

もし、ぼくが25歳のとき、ニューヨークで貧しいアーティストになっている47歳のじぶんの気持ちがわかっていたのなら、ぼくはちがった人生設計をしていたことだろう。

「ランダム・アクセス・インフォメーション」³³¹

上記の断章は、ビデオ・アートにおけるパイクの時間に関する観念論だが、これはいずれもウィーナーの先の二つの時間論が元となっている。ウィーナーはここで時間の観念を「ニュートンの時間」と「ベルクソンの時間」とに分け、前者とは過去・現在・未来において均一に流れる客観的時間、後者は逆に直観的な生の把握によって密度に濃淡が生じる主観的時間と定義づけ、後者を「不可逆的時間」とも称した。

特にベルクソンの時間の観念はパイクの初期ビデオ制作に大きな影響を与えている。つまり「逆行不可能性」「密度の調度」の観念をビデオ制作に導入することで、普段我々の生活空間に流れる時間感覚への問題提起を試みるのである。ビデオとは、ある意味でテープに時間を物質的に定着させ、操作可能にした装置である。それをより複雑な映像効果と共に操作するのがビデオ・シンセサイザーであり、動作の反復や他のシーンの突然の挿入、またはファストモーションやスローモーション、もしくはそれら全てをランダムに操作する事で時間や出来事を圧縮、あるいは強調するのである。これらの時空間操作——タイム・コラージュはパイクにとって、一秒一秒の積み重ねにより作り上げられる「人間の生のコ

³³⁰ "비디오 암호 코드" 『백남준 : 말에서 크리스토포까지』, 184頁.

³³¹ 「ランダム・アクセス・インフォメーション」 『バイバイ・キップリング』 87頁.

ラージュ」であり、同時に我々の持つ時間の観念に対し問題提起をする表現手段にもなっていた。

また、パイクは「インプットタイム・アウトプットタイム」(1976)において、ビデオ・アートが模倣するのはそこに映し出される表象や実体ではなく、「老いの過程」であるとも主張している³³²。これはポール・ライアン、成子夫人、マクシ・コーエンらが死の直前の各自の父親の様子を作品として録画したことを受けてのものであるが、パイクがビデオの中で構成しようとするものが、本来人間に与えられた時間の流れを無視しようとするものではない事を表している。つまりコラージュの技法は悪戯にその時間を縦横無尽に弄ぶためにあるのではなく、あくまで人間に焦点を当て凝縮する、ベラ・バラージュ的な「生のクローズ・アップ」の為に用いられるのである³³³。

3 「テクノロジーの人間化」——〈K-456〉と〈ロボット家族〉

パイクの芸術で代表的な鍵語の一つが「テクノロジーの人間化」もしくは「テクノロジーの人間利用」であるが、これはウィーナーが1950年に発表した『人間の人間的な利用(邦訳：人間機械論)』と非常に近い表現であることから推測されるように、大きくその影響を受けたものである。

『人間の人間的な利用』は前著『サイバネティックス』を一般知識層向けに書き下ろしたものであると同時に、科学者としての倫理的責任や人間がその才能や特性を十全に発揮することが許されない社会構造下での多くの人間の不当な扱いに対する抗議といった啓蒙色の強いものとなっている。『人間の人間的な利用』を刊行するにあたり、その下りをウィーナーは序文で以下のように述べている。

……かかる人々は、あらゆる命令が上から天降り決してもどってはこないような組織を好む。彼らの支配のもとで、人間は、或る高級な神経系をもつ有機体といわれる

³³² “인풋 타임과 아웃풋타임”(Temps induit et temps produit)(1976)『백남준 : 말에서 크리스토포까지』,199頁。

³³³ 水越, 16頁。水越によれば、バラージュは、中世以来の印刷文化によって矮小化されてしまった人間の身体表現、可視的文化をサイレント映画が再び豊かな芸術領域を構成しつつあることを強調するという。可視的な身体や身振りによって精神文化を表現する人間、それが〈視覚的人間〉という新しいタイプの人間像である。しかも映画は、ダンスや演劇といった既存の隣接領域とは異なった、独自の表現型式を提供する。その典型として彼が挙げるのが、「クローズアップ」の技法である。

ものの行動器官のレベルに引き下げられてしまった。私は本書を、人間のこのような非人間的な利用 (inhuman use of human beings) に対する抗議に捧げたいのである。なぜなら私は、人間に対しその全資質より少ない物を求め、実際の資質より少ないものしかもっていないものとして人間を扱うような人間の利用は、いかなるものでも、一つの冒瀆であり一つの浪費であると信ずるからである。人間を鎖で轡につなぎ動力源として使うことは、人間に対する一つの冒瀆である。しかし工場で人間にその頭脳の能力の百万分の一以下しか必要としない全く反復的な仕事をあてがうこともまた、ほとんど同様な冒瀆である。人間をその値打ちのうちのほんのわずかな一部分のためにつかうような工場や奴隷船をつくることは、人間が彼らの資質を十分に伸ばせるような世の中をつくるよりも簡単なのである。³³⁴

元々『人間の人間的な利用』でウィーナーが最終的に主張しようとしたのは、科学という無窮の領域を扱う科学者にあるべき倫理的姿勢であった。宇宙の秩序と組織性を発見する役目を担う科学者が、その中に存在する未知なる無秩序的事象という敵と対峙する時、その敵には二種類の「悪魔」が存在するとウィーナーは述べる。一つは勝つことを目的とし、その為にはどんな策略や偽りも駆使してくるという、我々に明確な悪意を抱く「マニ教的悪魔」、もう一つは対峙することで我々自身の弱さを示してくれる指標であり、我々はそれを見破る為にあらゆる手段を尽くさなければならないが、ひとたび見破ってしまえばそれ以上干渉しない「アウグスティヌスの悪魔」である。この「アウグスティヌスの悪魔」は、アインシュタインの比喩「神は企み深いが悪意を持たない」とも例えられる性質のものであり、こうした諸力は決して悪意で人を欺くことはせず、その新たな発見に対し受動的抵抗をするのみである。そして明らかな悪意を以て宇宙の秩序発見の仕事を妨害する「マニ教的悪魔」は、真摯にその任を果たそうとする科学者を阻害する内なる要因、すなわち科学者としての良心を失った者たちのことを暗に指摘するのである。『人間の人間的な利用』の最終的な主張の据え所は科学者の倫理姿勢についてであるものの、その結論に至るまでに細やかに記述される「人体及び社会構造に対する科学の応用とその倫理的姿勢」こそ、表題の本質を成すことに変わりはない。

そうした意味では「テクノロジーの人間化」という言を通じてパイクが目指そうとした

³³⁴ ウィーナー：1979, 24 頁。

ものは、厳密に言えばウィーナーの本来の主張から逸れる部分もある³³⁵。しかし人が人らしく生きる手段として、テクノロジーの人間への接近可能性を追求するという観点は、ウィーナーがサイバネティックスを人の身体的欠陥を補填し、人間がその尊厳を奪われることなく生きることに寄与するとする観点と強く同調するものである。何よりウィーナーの「人間の人間的な利用」も、その目的手段を端的に表せば「サイバネティックスの人間的な利用」に他ならず、結局の所パイクの「テクノロジーの人間化」とウィーナーの「人間の人間的な利用（の為のサイバネティックスの利用）」はほぼ同義であるといえる。

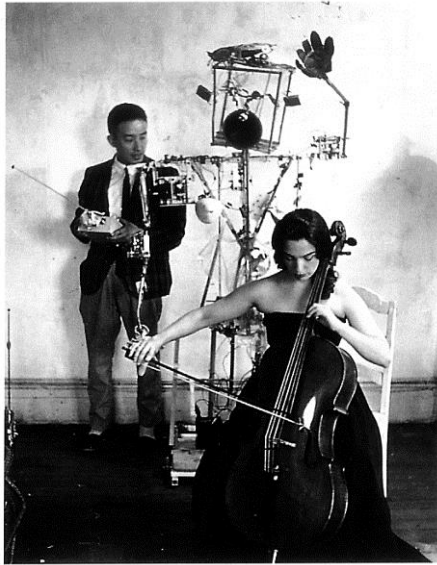
ではパイクは実際にどのような形で「テクノロジーの人間化」を表現していったかであるが、その出発点は極めて単純・原初的でさえあった。それはサイバネティックスの原理を再現する人間型ロボット〈K-456〉（1963/64）の製作である。

〈K-456〉は、金属フレームやケーブル、テレビを利用して製作したロボットで、一見単純で素朴な作品であるが、その愚直なまでの表現形態は単純であるが故に、慎重な思想背景を汲み取る姿勢が要求される。〈K-456〉は、その構造原理を検討すればする程「サイバネティックス」を意識せざるをえないもので、その思想の発端は1958年頃といえる。アメリカのビザ取得にあたり、その推薦書をケージに依頼する為に送られた手紙の欄外には『サイバネティックス』に頻出する数式や、「サイバネティックスが芸術を征服する！」という語気の強い一文が記されている（但しこの文は取り消し線が引かれている）。そして次回催行されると思わしきイベントリハーサルを同年8月に予定している事が記されている事から、〈K-456〉とサイバネティックスの構想はほぼ同時進行していたことが分かる³³⁶。

よって、ウィーナーに言及した最初期の手稿「パンセ 1965」より以前から、既にウィーナーへ関心を抱いていた事が分かる。

³³⁵ 削除された箇所は機械化社会からの人間解放や社会的名誉の為に生きる科学者に対する批判として痛烈なものがあるが、それは同時に個人的感情優位の主張でもあったといえる。第2版出版にあたりこの箇所を削除したのは、個人色の強い主張を抑えることで、相対的に本書に客観性を持たせ、著書を科学者批判から一歩超えたより思想性の高いものにしようとしたとも考えられるが、いずれにせよ推察の域を出ていない。

³³⁶ *Videa 'n' videology*, p.7.



(図 18) 左：パイク，中央：K-456，右：モーマン(1964)

〈K-456〉(図 18³³⁷) はハプニングのイベントでチェリストのシャーロット・モーマンとの音楽共演をする目的で製作されたものであることが分かっているが、その構想が生まれたのは 1960 年頃、つまり 58 年に「ケージ・ショック」を受けて以降、フォルトナーの勧めで WDR の音楽スタジオを拠点として電子音楽や携帯用ビデオ・カメラの製作に没頭していた頃にまで遡る。当時のパイクは「様々な領域の境界線やメディアとその他の要素の狭間で起きる複雑な問題——音楽とビジュアル・アート，ハードウェアとソフトウェア，古典的な文脈における技術と人間性——について追求して」おり³³⁸，ある日機械雑誌でロボットの記事を読み，それがラジコン飛行

機の無線を利用したものである事を知り³³⁹，以降ロボット研究に没頭する日々が続いたと述べている。ロボットは当初，パイクと兄弟のみで製作を開始したが技術的困難をきたし，同年渡日して阿部修也の助力を得ることで，最終的には 1964 年に完成させた。〈K-456〉という名はモーツァルトのピアノ協奏曲の作品番号から命名されたとしているが，その内実はケージ (Cage) のオマージュとして「K」の文字が充てられたと言われている³⁴⁰。本来はラジコン無線によって 30 箇所の部分的駆動が可能となる予定であったが，最終的には 20 箇所にとどまっており，お辞儀や歩行，腕を上げる，「演説」をする，「排泄」を行う等の動作が可能である³⁴¹。現代に至るロボットの概念は 1921 年のカレル・チャペックの SF

³³⁷ THE WORD OF NAM JUNE PAIK, p.57.

³³⁸ *Videa 'n' Videology*, p.75. 72-73 年における回顧メモにて。この直前にウィーナーの『サイバネティックス』の序文が引用され「ノーバート・ウィーナーの先見的なメッセージは自分の中でも主たる課題となっていた」と述べているが，この頃，すなわち 58-60 年頃から既にウィーナーに触れていたと思われる痕跡がある。

³³⁹ ダグラス・デイビスとのインタビューにて (Art and Future: Extract of Douglas Davis interview with Nam June Paik, <http://cyberneticzoo.com/?p=3437>)

³⁴⁰ Herzogenrath, 1965.

³⁴¹ 1：帽子を脱ぐ，2：頷く，3：目が回る，4：鼻のランプが付く，5：左胸を回転させる，6：右胸を回転させる，7：骨盤に当たる部分からお辞儀をする，8・9：左腕を上げる/下げる，10：右腕を上げる，11：右前腕を上げる，12：右手首を上げる，13：腹部のファンが回る，14：白い豆を「排泄」する，小便をする，15：足の付け根を動かして歩く，16：テープレコーダーを再生して「演説」する (内容は J.F. ケネディや NY 市長の演説が吹き込まれていた)，17：左膝のモーターを回転させて前進する，18：左膝のモーターを回転させて後退する，19：右膝のモーターを回転させて前進する，20：右膝のモーターを回転させて後退する。

小説『RUR』に登場する改造人間を起源とされているが、〈K-456〉はこうした洗練されたロボットイメージとは大きく異なった極めて鈍重で不器用なものであった。まるで人体の神経組織のように張り巡らされたケーブル回路が不用心に露出しており、その動作は鈍く、複数の人の手を借りなければろくに動けないような性格のものであった。しかしこうした側面が却って人間らしさとして〈K-456〉を特徴付ける事となり、多くの観客に好評であった³⁴²。

パイクとロボットとの出会いは、電位音楽に携わったケルン時代からであったが、この〈K-456〉の製作とパイクがウィーナーについて言及を始めた時期がほぼ重なることから、二つの関連性は非常に密接と言ってよいだろう。そうした意味ではこの〈K-456〉は、ウィーナーやサイバネティクスへの関心を裏付ける第一歩の作品であったと必然的に位置付けられることになる。この〈K-456〉は 80 年代に至るまで長年パイクと共に世界各地を「旅行し」、フルクサスのテクノロジー観の象徴的存在としてハプニングや展示会で活躍した。



(図 19) モーマンと 〈TV ブラ〉 (1969)

こうした象徴的な人間化の一方で、パイクは程なくしてもう一つの「テクノロジーの人間化」の可能性について模索するようになる。その対象としたのは、この時点ではほぼテレビあると言って差し支えない。世間一般的なテレビの価値観、すなわち放送局の制作した番組を一方的に受容する装置という価値観と異なり、パイクにとりテレビはより様々な可能性を内包するテクノロジーの凝縮物であった。その可能性の一つがテレビの「人間化」であり、その最初の実践は、パイクが個人的に関心を抱いていた音楽と性との共演という形で披露される。

「パンセ 1965」「ノーバート・ウィーナーとマーシャル・マクルーハン」の発表を挟み、〈K-456〉の製作から 5 年後の 1969 年に催行されたモーマンとの共演でそれは表現されている。「創造的メディアとしての TV」という名のグループ展において、パイクはモーマンの裸の上半身

³⁴² ダグラス・デイビスとのインタビューにて(前掲)。特にワシントンでの公演においては観客の一人が「神がこのロボットを作った」と叫ぶほどの好評ぶりであったという。

に下着として二台の小さなモニタをブラのように付け、チェロを演奏させるパフォーマンスを催行した（図 19³⁴³）。チェロとモニタは連動しており、演奏毎にモニタ画面は様々な映像に変化する。この実践を通じパイクが意図したのは、目新しい装置によるセクシュアリティの新たな表現法の提示といったものではなく、人間の原初的部分との接触によるテクノロジーの人間との根元的次元からの融合の表明であったといえる。

「生きた彫刻の為の TV ブラ」は、電子分野と技術を人間化する先鋭的な事例です。TV を人間の最も秘めたる部分の一つであるブラとして使用する事で、我々はテクノロジーが人間のために存在するという事実を見せるのです。それは、観客が口にできない性質の想像力を意味するの「ではなく」、観客をして我々の技術を新たに創造的で、人間的に使用せしめる想像力を刺激するためなのです。³⁴⁴

パイクはこのように述べ、一見新奇なパフォーマンスの背後に込めたテクノロジーと人間の有機的共存可能性を求める想像力を観客に期待する。ブラの他にも TV ベッドや TV 椅子、TV 眼鏡、私生活においてはトイレの便器に至るまで、パイクは肉体との接触機会の多い身近な生活用品を複数台のテレビで制作しているが、日常生活という次元での絶えざる接触儀礼を繰り返すことで、両者の境界をより緊密で不可分なものであるということを強く表現していった。テクノロジー人間化のもう一つの出発点は、このように単純で直接的で原初的でさえある次元での身体との直接的接触から始まったが、パイクは次第にその射程を肉体から人間の生活圏へと、本来目論んでいた領域まで拡張を開始していくのである。そこで想定されていたのは、生活空間にどこにでもあるテレビの応用で、人間個々人の生活空間に合った精神的安らぎを提供する装置としてのテレビの可能性を模索していく。

「芸術と技術」において何よりも重要なことは、より異なる科学的玩具を発明することではなく、非常に早く進化する技術や電子メディアを人間的に作り出すことです。この分野の発展は、既にぼくらのプログラム制作能力を越えました。僕は〈サイレント TV〉の制作を主張します。このチャンネルは主に、知識人たちのために「環境音楽」のような良質の「環境芸術」のみを放送するようになるものです。僕の目標はヒステ

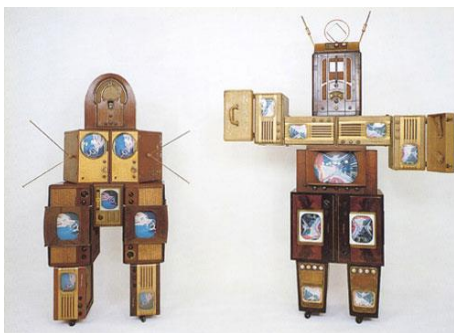
³⁴³ “TV Bra for Living Sculpture” *Videa ‘n’ Videology*, p.48.

³⁴⁴ Ibid. p.47.

リーに苛まされる女性達を落ち着かせ、ビジネス面の緊張を解いてやるような TV 版ビバルディもしくは TV プログラムや電子「曲」です。このようにして「軽快な芸術」は永遠の資源になり、数百万の人々がこれを収集することもできるのです。〈サイレント TV〉はただ“そこ”にあり、他の動作の邪魔をしない。そして風景のように、もしくはルノアールの沐浴する美しい女性を眺めるのです。それは模造品ではなく、「オリジナル³⁴⁵」なのです。³⁴⁶

これは 1965 年に〈参加テレビ〉でビデオ・シンセサイザーによる麻薬的効能を期待した構想の発展形と位置付けることができる。環境音楽に映像を追加することで一步発展させたテレビ環境芸術は、聴覚と視覚両方から身体に作用し、その人に最も快適な形での精神的癒しの空間を形成する。不特定多数に同一内容を一斉放送するという従来のテレビの在り方と異なり、むしろ一人ひとりの個人にテレビというテクノロジーを寄り添わせ、多様な癒しの要請に応じる事が可能な環境メディアをパイクは想定しているのである。そして翌年に発表された「ビデオとビデオロジー」において「ウィーナーが人間化されたテクノロジーについて話をするならば、僕は人間化された芸術の話をする」と論じ、自身の作品において直接的にウィーナーの言葉を意識していることを明言している。

〈ロボット家族〉(1986)



(図 20) 〈ロボット家族 (祖母・祖父)〉

〈K-456〉は長らくの間多くのイベントで使用されていたが、1982 年のハプニングを機にその大きな役割を終え³⁴⁷、その後 1986 年に新たなロボット作品が製作されている。それは〈K-456〉とは大きく異なり、何台ものテレビを人型に組み合わせで作った〈ロボット家族〉(図 20, 21³⁴⁸)であった。祖父母、おじ、おば、両親、そして三

³⁴⁵ ヤングブラッド (1971) の引用文では、インド神話の霊酒である「ソーマ」と表現されている。

³⁴⁶ “TV Bra for Living Sculpture” *Videa 'n' Videology*, p.47.

³⁴⁷ その後も〈K-456〉は長らく屋内外のイベントで用いられてきたが、1982 年にホイットニー美術館周辺の歩道を歩いていた際、多くのマスメディアに囲まれる中、車に轢かれるという「ハプニング」に見舞われる。パイクはこの事故について、マスメディアのインタビューに対し「これは 21 世紀最初のテクノロジーの厄災です、僕たちはこのこととどう向き合うかを学ぶのです」(Handardt, John, G., “Chance in a lifetime”, *ArtForum*, April, 2006) と延べている。

³⁴⁸ *THE WORD OF NAM JUNE PAIK*, p.156.



(図 21) 〈ロボット家族 (子供)〉

人の子供達からなるこの家族は、例えば祖父母であれば頭部は 1940-50 年代のラジオ、胴体は同年代のテレビ、父母は祖父母達よりは新しいテレビの頭部、子供であれば当時最先端だった小型テレビが彼らの身体を構成した。このように彼らは先祖である〈K-456〉とは異なり、神経繊維のような無数のケーブルを持たず大幅に単純化された。

この〈ロボット家族〉は運動・生理機能が奪われた代わりに、その姿を以て複雑なインスピレーションを見る側に与えている。「これら家族はロボットではなく、現代の我々そのものの姿である」と評する美術評論家ヘルゾゲンラートは、そこにパイクならではの風刺の存在を主

軸に於いて分析する。つまりロボット家族とはフレンドリーで無害、ノスタルジーを感じさせ、遊び心に満ちた外見を持ちながらも、その実は様々な恐怖をもたらす機械的人間をイメージするという解釈である。「テクノロジーを克服するには、テクノロジーを熟知しなければならない」というパイクの言葉を引用し、テクノロジーに対する見た目に惑わされる事の無い警鐘を喚起するものと評している。

一方でイ・ヨンウも同様に、この家族を現代人のメタファーとする見方を提示するが、そこにはヘルゾゲンラート程の風刺的意味合いは認められない。我々のメタファーという以上にイが重視するのは「テレビの人間化」で、人格を与えると共に人間の歴史にまで浸透していった積極性を模索しだすと評価する。イは、親近感を感じさせるその素朴な外見に家族達の評価を置き、彼らが我々を害するのではなく、むしろノスタルジーと親近感を抱かせるイメージで表象されるのは、パイク自身の創造性に起因すると述べている。つまりロボット家族のイメージは、パイクが機械やテクノロジーに対して向ける眼差しそのものであると解釈するのである。

もし〈ロボット家族〉が現代社会の風刺を目的としていたと仮定すると、ここで示されるロボット達はヘルゾゲンラートの言うように我々の事を指し、人間の機械化そのものを表現している事になるのだが、これは一方で「テクノロジーの人間化」を徹底して追求してきたパイクの精神と逆の主張を含むことにもなる。ヘルゾゲンラートの「テクノロジー

の人間化を考える為のアイロニー」という解釈は、フルクサスの潮流でありパイク自身の個性でもある「ユーモアと風刺」の精神を尊重した捉え方であるが、そのパイクが尊重してきた「テクノロジーの人間化」の理念を、敢えて否定的に捉えて逆説的に用いるだけの強い動機をここに見いだす事は難しい。「暖かな人間味とアイロニーの提示を見せるだけのものではないという事を自覚させる」というイの所感は、ラウル・デュフィの絵画〈電気の精〉(1937)³⁴⁹を援用しつつ述べられたものであるが³⁵⁰、筆者のウィーナーからパイクの思想を照射する作業も、結果としてそれに近い解釈を導出している。

もし「テクノロジーの人間化」という観点を貫いた上で〈ロボット家族〉の意味に逡巡するならば、これら家族は我々そのもののメタファーというよりは、テレビが我々と同じ形態をとり、家族を持った姿と捉える視点が必然的に立ち現れる。確かに風刺やウィットはパイクの得意分野だが、テレビの擬人化におけるパイクの製作背景にウィーナーへの深い理解の存在を踏まえて解釈すると、必ずしもそこからネガティブな警鐘が斟酌できるとは限らない。むしろパイクはテレビという装置を集権的構造からの解放を試みているのであり、「テクノロジーの人間化」の文脈から捉えるならば、ロボット家族は〈K-456〉とは異なる側面からその可能性を表現したものである。つまり、彼らの身体である「テレビ」はマス権力の象徴ではなく、人間やその生活に密着する〈参加テレビ〉に見られたような、一人一人の生に寄り添うメディアとして具象化したのである。

もう一点、この家族をネガティブなメタファーと考えるには難しい理由がその後の作品展開にある。というのはこれ以降、テレビロボット達の誕生する領域は、最小の社会構成単位である家族の枠を超えて広く拡大していく(図 22, 23)。1986 年の〈ロボット家族〉が製作されて以降、〈世宗大王〉〈善徳女王〉〈ベンジャミン・フランクリン〉〈ドン・キホーテ〉(1988)、〈日曜日のガンディー〉〈ファラデー〉〈ダビデ〉〈ヴォルテールとディドロ〉〈ロベスピエール〉〈ル



(図 22, 23)

左：〈ケージ〉、右：〈ロベスピエール〉。

³⁴⁹ ラウル・デュフィ (Raoul Dufy, 1877-1953) が 60 歳の時、パリ万国博覧会のパビリオン「光の館」のホールを飾る為に描かれた作品。アリストテレスからエジソンまで、科学の進歩に貢献した 110 人の科学者及びそれぞれの時代と文明の変遷が描かれている。

³⁵⁰ 이용우 : 1992, 202 頁。

ソー〉〈オランプ・ド・グージュ〉(1989), 〈クロマニヨン人〉〈二人の師匠(申載徳³⁵¹とジョン・ケージ)〉〈易経〉〈ラムセス 3 世〉(1991) 等, パイクは同様の手法で多様なテレビロボットを製作している³⁵²。申載徳やケージ, 擬人化された易経等の選択から既に推察できるように, これらのモデルを人類に否定的警鐘を鳴らすモチーフとして捉えるのは却って難しい。

パイクの目論む「人間化」とは, 自身が読んだ『人間機械論』で展開されたウィーナーの意図を必ずしも正確に汲んだものではなかったが, 両者に共通するのは, サイバネティックスであれテレビであれ, テクノロジーは人間が人間らしい生を送る為に利用されるべきであり, テクノロジーに隷属されるような社会形態や人間の在り方を危惧し, 批判するという眼差しであった。そうした意味で〈ロボット家族〉は, パイクが理想とするところの, テクノロジーを人間の側に寄り添わせたメディアの一形態であり, 家族やケージやクロマニヨン人がテクノロジー化されたのではなく, テクノロジーがそれぞれの人物の特性を持って擬人化された姿と捉えるべきであろう。

ウィーナーの思想を受けて生み出した「無メッセージの表象」「タイム・コラージュ」「テクノロジーの人間化」という三点の視座は, それぞれビデオ芸術に人間の生を包み込む為の濃やかさを植え付け, その深みの次元からテクノロジー・メディアの進むべきあり方を模索するものであったと纏めることができる。その中でも特に「テクノロジーの人間化」の命題は, ウィーナーがサイバネティックスを人間の尊厳を回復する手段として用いたように, パイクは人間機械化へと向かおうとする社会に抵抗し, 人間の生に寄り添うメディアの在り方を提示するため, 従来とは逆ベクトルのテクノロジーの発展を主張したのである。

³⁵¹ 少年時代にパイクが師事していた音楽家。

³⁵² ケージとロベスピエールの図は *THE WORD OF NAM JUNE PAIK*, p.157.

第7章 「地球村」への夢——マクルーハンから〈衛星芸術〉へ

7-1 パイクのマクルーハン評価

テキストを通観すると、ウィーナーの場合と比較してパイクがマクルーハンから受けた影響は幾分シンプルに一貫したものであったように見える。端的に言うとウィーナーからはその価値観まで影響を受けたのとは異なり、マクルーハンに関してはその理論の援用という形に終始している様子が窺えるのである。

この差を生み出したのは何か。ウィーナーについては前章の通り、ケージの禅の思想とも通底する実存主義的価値観に対する共感があったが、マクルーハンに対してはどうだったか、という問題である。

マクルーハンが1937年3月、26歳の時にプロテスタントからカトリックへ改宗をしている。バプテスト派、メソジスト、聖公会とゆるやかなプロテスタントの家庭で育った彼がカトリックについて学び始めた当初は、何の信仰も抱いていなかったという。しかしその数年後に突如示された“しるし”によって、彼はその日に改宗した³⁵³。

息子のエリック・マクルーハンによれば、彼はプロテスタントとカトリックとの信仰形式の差異について追究し、その違いを知覚的認識と観念的認識の差に認め、その視座の延長線上からメディア論は誕生したという。マクルーハンが「公共のカトリック者 (Public Catholic)」や「専門的カトリック者 (Professional Catholic)」ではなかったかも知れないが、自身の信仰に真面目でありつづけた。しかし少なくともマクルーハン自身は信仰と学究活動は別であろうと努め、自身の信仰について書物に著そうとはしなかったという³⁵⁴。

科学への信仰心及び倫理観と学究活動が同一線上にあったウィーナーとは異なるマクルーハンの姿勢を、パイクは実際に皮膚感覚で捉えており、1965年のエッセイ「ユートピアのテレビ局」で「マクルーハンは確かに偉大だけれど、彼は未だに本を書いているのが最大の矛盾だ。書物を通じて彼は有名になったけれども、その状況には無関心だし、自身が

³⁵³ McLuhan, p. xvi-xvii.

³⁵⁴ Ibid., pp. xvi-xviii. “He never considered writing a book about his faith.He carefully kept his private and private option about any matter, such as media, that he was called upon to discuss publicly and professionally. A trained – and immensely learned – critic and observer, he was quite able to detach professional observation from personal feeling.”

その福音を説く（電子）メディアからは締め出されている」と述べている³⁵⁵。

ウィーナーとマクルーハン両者が抱く理念や価値観に対するパイクの理解度・共感度に関してだが、少なくとも『サイバネティックス』『人間機械論』を通読していた以上、ウィーナーの思想背景に一貫した倫理観が常に付随していた事は眼下に入っていたといえる。また、パイク自身も無神論を名乗ってはいたが、それは特定宗教への帰依という意味においてであり、実存主義への関心と同時に禅やシャーマニズム等の人智を越えた存在に対し強い宗教的関心を抱いていた点など、その価値観はウィーナーと類似点が少なくなかった。一方マクルーハンに対してはパイク自身が元々キリスト教にはあまり関心を抱かなかった点や、マクルーハンの宗教的価値観への言及が見当たらない点、そして先の通りマクルーハン自身もまた自己の信仰と研究とは別問題として扱っていた事もあり、マクルーハンの宗教観に対してはほぼ関心外であったように思われる。これが結果として、パイクの二人の思想の接近の仕方に差を生じさせてもいるといえる。ウィーナーからは多角的影響を受けていたのとは異なり、マクルーハンからは寧ろ概念の借用——その壮大なメディア概念をいかに自身の価値観の中で醸成させていくか——に焦点を絞っているように見える。つまりウィーナーに対しては自らその思想へ接近と同調を試み、マクルーハンに対しては自らの価値観を保持したまま、その概念を自身に吸収、応用させるという差が認められる。

メディア論の中でも「地球村」の概念はパイクの最大の関心事の一つであるが、〈参加テレビ〉に見られたように、非言語的コミュニケーションの重視等、テレビの非テレビ的活用が発想を得たという意味では大きく影響を受けている。そして1984年発表の〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉に始まる衛星中継による相互コミュニケーションイベントは、これらの要素を結晶化させた作品であると見なすことができよう。

「パンセ 1965」で既に見たように、マクルーハンに対しパイクは、当初彼の「地球村」構想が楽観的だとして否定的見解を示していた。

パイクが当初否定的であったのは、それが「先進国と途上国間で差別社会を助長させるため」であった。これは権力や影響力を持つ側の一方的な専制が地球規模で拡大する事を危惧したもので、「情報は常に一方的である」という情報観にその論拠を置いているが³⁵⁶、

³⁵⁵ “Utopian TV Station”(1965), *Videa 'n' Videology*, p.17.

³⁵⁶ “1965 년생각들”, 『백남준 : 말에서 크리스토포까지』, 295 頁.

実はこの「情報の一方向性」に対する問題意識とその解決が、地球村を初めとしたパイクの創作活動における大きな動力と考えられるのである。

メディアの利用に対して楽観的になれない理由について、具体的には以下のように述べている。

この世界には、二つの世の中がある。「彩色」と「無彩色」の世界でもなく、「共産主義」と「自由主義」の世界でもなく、「開発国」と「未開発国」である。

我々は、少なくとも技術を憎悪できるだけの高度な技術を願う。

我々は、少なくとも繁栄を軽視できるだけの十分な繁栄を願う。

我々は、少なくとも変化にうんざりできるだけの十分な変化を願う。³⁵⁷

(中略)

僕は、マーシャル・マクルーハンのように楽観的にはなれない。

なぜならば、電子時代の疎通の相互作用が持つ途方もない潜在力は、「影響力のある」集団と「影響力のない」集団の差異ではなく、「影響力のある」集団が独占的に「影響力のない」集団を利用する（そして操作する）からである。（情報の移動は常に一方通行だ）³⁵⁸

マクルーハン批判として一般的に有名なものの一つに文化論者レイモンド・ウィリアムズによる指摘が挙げられる。ウィリアムズは『テレビジョン——テクノロジーと文化様式』でマクルーハンを「明らかに洗練された技術決定論である」と批判し、人間や社会を主体としてメディアを捉える視座がマクルーハンの楽観主義的な論調からは抜け落ちていることを指摘しているが、パイクも本質論的にウィリアムズと同様の批判点を獲得していたことが読み取れる。

パイクは時折自身を「貧しい国の生まれ」と述べている³⁵⁹。欧米という先進圏で活動する「貧しい国」出身のパイクが、そのアイデンティティの据え所に長年苦悩していたことは既に 4 章で述べた。ケージとの出会いを契機にその問題を哲学的・宗教的方向性で思索す

³⁵⁷ 同上, 293 頁。

³⁵⁸ 同上, 295 頁。傍点の強調は筆者による。

³⁵⁹ トムキンス, 75 頁。「ぼくは貧しい国の生まれ。だからいつもみんなをたのしませてあげなくっちゃならない」。初出は Tomkins, Calvin, "The Scene: Reports on Post-Modern Art", The Viking Press, New York, 1976.

る可能性を見出したパイクには、その先の延長線上に立ち現われる大きな社会問題と対峙をすることとなった³⁶⁰。「憎悪，軽視できるだけ最低限の技術や繁栄，変化を望む」という言葉には、それらさえも手にすることができない弱者であることが前提となる。そしてそれはパイク自身が強者から一方的に搾取される弱者側に立脚する，少なくとも自身がそのように自覚している事により生まれたものである。

とはいえ，ここでのパイクのマクルーハン否定は，地球村観念それ自体の否定を意味するわけではない。しかしその解決策としてメディアに期待を寄せるには，マクルーハンの言説はあまりに理念的で現実的視点を欠いたものであった。というのもパイク自身テレビ局で働き「現場としての」メディアを知る人間でもあり，この前年にパイクは日本で内田秀男と阿部修也に出会っており，テレビを始めとするメディアの技術や力学的構造を知る契機ともなっている³⁶¹。よってこの悲観的様相の濃い眼差しは同時期のウィーナーの言説や内田や阿部との交流が生み出したものとも言え，その実現の為には厳しい現実を踏まえなければならない事を既に実感済みだったとも言える。

しかしテレビの持つ可能性を多様化した点や，複数の跨がる学問的境界領域の開拓という点においては，ウィーナー同様に高く評価していた。そして次第に「地球村」に対しても肯定的に捉えるようになり，実際に自身がその構想をどのように発展させられるかについて具体的な模索を講ずるようになる。

パイクは 1973 年に WNET-TV で「地球村」をコンセプトとした〈グローバル・グルーヴ〉というビデオ作品を制作したが³⁶²，これは世界中のテレビがケーブルで繋がったという想像上のイメージを，音楽やダンス映像で表現した実験的コラージュ作品である。そしてこの〈グローバル・グルーヴ〉が発表された同年に，その原案とも言える小論「グローバル・グルーヴとビデオ共同市場」が WNET-TV Lab News Vol. 2 誌に掲載された。これは 1970 年 2 月に執筆されたもので，全体的にバックミンスター・フラーの地球生態学に基礎を置きつつ，公共財としての映像資源の市場開放を主張した内容となっているが，その実はパイクが地球村の中に人々の脱差別と平等化の在り方を提示したものである。

³⁶⁰ 「貧困への眼差し」は，これより以前にも確認できる。1963 年の手記では，パイクは禅が文明進化に対して積極的推進力を持たないことを禅の否定的性質と捉えており，その問題を解決できない禅の責任について思案をしている。（“실험 TV 전시회 후주곡”(Afterlude to the Exposition of Experimental Television)(1963) 『백남준 : 말에서 크리스토포까지』，353-354 頁。）

³⁶¹ 阿部氏のインタビューによる。

³⁶² ジョン・ゴッドフライとの共作，ディレクターはメリリー・モスマン。

この小論は世界中の膨大な映像が放送局に独占されている状況を批判するもので、それらを必要としている一般人（視聴者）達の手に渡るには多大な負担が課されている現状が、1930年代に行われた排他的経済体制を彷彿とさせるものであるとし、特に公営放送局からの自発的な自由流通の必要性を主張したものである。パイクはこの作品を通じ、映像資源の自由化は単に哲学的側面においてのみならず、より活気ある資本の循環や文化経済の収益面においても必ず実現されなければならないと主張している。メディアの形態が人間組織の外的パターンを定義づけるという視点は、マクルーハンよりもハロルド・イニスの『メディアの文明史』や『帝国とコミュニケーション』に顕著で、実際にパイクが地球村に抱いていた懸念の根拠はイニスの論による影響が強い。イニスの論を援用すれば、ビデオやテレビは紙よりも空間的支配性の強いものとなるが故に³⁶³、パイクはそうした媒体による映像資源の限定的占有に対し危惧を抱いていたということになる。

よって、パイクにとっての「地球村」は、「何か未知数の可能性を秘めた」神秘的な概念でありながらも、イニス、もしくは先述のウィーナーが提示する「情報強者による弱者への搾取」の問題と常に不可分のものであった事が分かる。よってパイクがマクルーハン自身の理論ではなくフラーやイニスを重視したのは、地球村を肯定的に理解・応用する為の思考枠組をパイクが必要とするにあたり、彼らの理論が、ある意味ではマクルーハンの散文以上に地球村の様態を分析し、理想的な在り方を明示するのに役立つ為と推察される。実際にテキストにおいて、パイクはマクルーハンの地球村の説明には直接言及しておらず、肯定的応用の為の理論展開を専らフラーの論、特に1938年に発表した初期作『月への九つの鎖(Nine Chains to the Moon)』が主張する地球生態学の論考に依拠している。

1938年、バックミンスター・フラーは生態学という言葉を決定的に定義した。「経済」という用語の起源は、それ自体が生態学、すなわち住居を根本とする生の技術にある。我々が強調するのは、住居条件ではなく、生に対する相対的な探求であり企てだ。

(中略) 生存に関する問題、そしてそれに対する回答や総体性というものは、変化

³⁶³ イニスは、異なるコミュニケーションの様式が形成する組織について、特に官僚機構を例に歴史的例証を挙げている。例えば文字を書く素材として一方では石を使い、一方では紙を用いる官僚機構において、前者の組織は時間の安定に捧げられる神官的な形態をとる傾向にあり、後者は空間の支配に強い関心を持つ軍事的性格のものになる。この構造を電子媒体にまで延長させると、電子メディアが紙以上に空間的支配力を持つものになることを懸念したものと推察される。

する人間に対する知識の蓄積に他ならない。個人の生存は、繁栄か絶滅かという問題で帰着する全体の生存と運命を共にするのだ」。

最近開かれた地球の頂上会談では、生態学はその場しのぎの解決策もしくは間に合わせの対策としてしか見なされていない。生態学は「政治」ではなく、一つの世界観、敬虔な世界に対する観念だ。それは世界の企画、全地球的循環、人間行動の変化の可能性に対する信心に基礎を置いている。「きみではなく、ぼく」から「きみとぼく」への変化は、これと同様の運動を導くフラーが間違いなく強調している主張だ。³⁶⁴

「地球村」を真に実現させるとしたら、マクルーハンのように理念の提唱だけでは成立しない事を、アート市場やマスメディアの現場から体験的に知っていたパイクが、経済行動や産業を巻き込んだフラーの「総体としての」生態学に引き付けられたのは、ある意味当然のことであった。

タイトルであり「地球村」の一形態を想定した〈グローバル・グルーヴ〉だが、この用語自体は小論の最後に突如登場するため、パイクがここで前提とする〈グローバル・グルーヴ〉の正確な定義は実は不明確である。しかしそれが示す内容は端的に示されており、上記の引用に先立つ以下の文章がその構想に相当すると思われる。

ジャズは黒人と白人とを繋いでくれる最初の絆 (tie) だった。モーツァルトはヨーロッパ人とアジア人を繋いでくれる初めての絆だった。第二次世界大戦の間、ベートーベンドイツ人とアメリカ人とを繋いでくれる最後の絆だった。今日ではロックは若者と大人達を繋ぐ唯一のコミュニケーションチャンネルだ。しかし、非言語的コミュニケーション媒体としての音楽の力は、あの膨大な海底資源と同様におざなりに取り扱われてきた。しかし、ぼくたちがそれぞれの国で毎週末に開かれるダンスや音楽中心のテレビフェスティバルに集い、それらをビデオ共同市場を通じて自由に伝播することができるとしたら、それは教育においても娯楽においても驚くべきものとなるだろう。平和がジョン・ウェインの戦争映画に見劣りしない神がかり的なものになるのだ。「世界平和」という陳腐なスローガンは、今再び生気を得て市場性のあるものになる。³⁶⁵

³⁶⁴ “Global Groove and Video Common Market” (1970), *Videa 'n' Videology*, p.61.

³⁶⁵ Ibid.

地球村の観念を、理念＋経済発展として検討するのは、先のフラーの影響によるものと思われ、またパイク自身も人間が充実した生を送るための物質的手段を軽視しない現実主義的志向とも関連づけられる。この頃のアメリカで活動する前衛芸術家達は大企業のメセナ活動からの援助と不可分の関係にあり、芸術と経済活動とを分離して捉えるのが困難な自身の境遇が、こうした視点を生み出したとも言える³⁶⁶。これらはまた、人々を繋ぐのが音楽という非言語的手段という点において重要な意味を持ち、この構想がマクルーハンの声の文化における非言語的コミュニケーションに見せた憧憬とパイク本来の音楽への嗜好が巧みに融合したものであることがわかる。音楽は様々な異質同士を繋げ合う紐の役目を担い、その無数の集合体がやがて地球上をくまなく網羅する様相を、パイクは地球規模のグルーヴ＝音楽や踊りによるお祭り騒ぎ（Global Groove）と表し、それが見せる生の躍動によって形成されるネットワークを一つの理想像としたのである。フラーの地球生態学はパイクが理想とする地球村の輪郭をマクルーハンよりは饒舌に語り示しており、パイクはそれを基として1970年に〈グローバル・グルーヴ〉の構想を、3年後には同名のビデオ作品によってその様相を視覚化したのである。これは後に衛星という通信媒体を用いてリアルタイムに〈グローバル・グルーヴ〉を実現させる構想へと接続されるが、この段階では様々な資源の地球規模での共有や自由市場への開放こそが、最も重要な課題であるという考えに留まっていた。

「グローバル・グルーヴとビデオの共同市場は、湖の陳腐なドキュメンタリーとは比較にならないほど深く、環境汚染の核心を取り扱うのだ」と締めくくられるが、パイクが理想とする〈グローバル・グルーヴ〉とは、音楽や映像等の非言語的芸術資源の自由化とその越境的共有及び交感によってもたらされる、生の充実や歓喜の一形態と纏めることができる。

7-2 〈衛星芸術〉による双方向コミュニケーションの幕開け

³⁶⁶ Yalkut, J., “Art and Technology of Nam June Paik” (1968) *Videa ‘n’ Videology*, p.42. 例えば1968年時点では、ケージはIBM, アラン・カプローはチェース・マンハッタン銀行, マリー・パウアーマイスターはヘレナ・ルビンシュタインのアーティスト・イン・レジデンス事業と関わりがあった。パイク自身も1970年代にはWNETから援助を受けている。

〈衛星芸術〉の誕生とその概要

〈グローバル・グルーヴ〉が実現化される過程において、実質的な意味で世界を繋ぐ重要な役割を果たしたのは衛星中継である。デッカーによると、パイクは1961年から翌年にかけて、つまりケルンで実験音楽に従事しつつ、同時にロボット製作に関心を持ち始めた時期に、衛星中継による双方向通信を用いた音楽作品を既に構想している³⁶⁷。その内容は、バッハの「平均律ピアノ曲ハ長調」を二カ国同時中継で演奏するという簡素なもので、左手パートをサンフランシスコ、右手パートを上海で演奏者が衛星中継で同時に演奏するというものであった³⁶⁸。技術的な問題もあり、実際に衛星中継パフォーマンスが実現に至ったのは1977年のドイツの芸術祭「ドクメンタ 6」においてで、ここでパイクは様々な芸術家のビデオ・テープを衛星中継で放映した後に、ボイスやダグラス・デイビス、モーマンらの生演奏を同じく衛星中継にて放映するという形で利用した³⁶⁹。

実は、衛星を用いた作品はパイクが初めてではなく、「ドクメンタ 6」に先立ち76年にデイビスが衛星を用いた作品〈セブン・ソーツ (Seven Thoughts)〉が最初と言われている。ヒューストン天体観測室において、衛星を通じて自身の思想を地球に向け朗読するというもので、形態だけを見るとまさにマクルーハンの「マイクを通じた司祭の声が全地球を覆う」という様相そのものである³⁷⁰。よって本格的な衛星芸術はパイクの作品において始まったと見なされるのは、そのスケールのみならずメディアによる双方向コミュニケーションの可能性を大衆文化に向け大々的に提示したその影響力の為と考えられる。

パイクは1977年のドクメンタ公演に続き、1982年にも衛星イベントが計画したがこれは実現されなかった。その次に実施されたのが、壮大な一大イベントとして1984年に企画された〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉である。その後の〈バイバイ・キップリング〉(1986年)、〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド〉(1988年)を含めた衛星作品三部作は「宇宙オペラ」と呼称されたが、これは電子メディアによる「地球村」の幕開けを宣言するものであり、大衆レベルによる地球規模のコミュニケーションの可能性を予期

³⁶⁷ 데커, 235 頁.

³⁶⁸ 技術史上では衛星開発は60年代より本格化し、62年にアメリカで世界初の能動型通信衛星「テルスター」が登場している。63年にはリレー1号による日米間によるテレビ伝送実験が行われ、64年には静止通信衛星シンコム3号による日米間のオリンピック中継がその伝送網の有用性をアピールした。通信衛星はこのような主に国際放送の可能性を切り拓く形で運用されていたが、まだ一方向的な放送形態の枠を出ないものであった。視覚的双方向コミュニケーションのツールとしてパソコン通信が登場したのが1980年代前後であることを考慮すると、この発想は先見的であったことが分かる。

³⁶⁹ 데커, 236 頁.

³⁷⁰ 他にもキット・ギャロウェイとシェリー・ラビノウィッツの、サンフランシスコメリーランドで催行中のダンス公演を衛星中継で繋いだ作品などもある。

し、主張するものと位置づけられる。

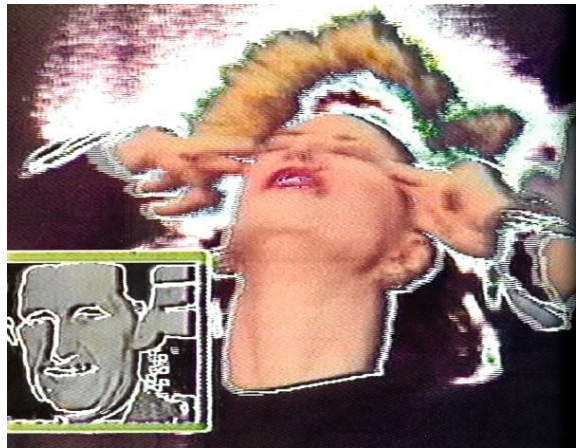
〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル(Good Morning Mr. Orwell)〉(1984年)

衛星芸術三部作の初作品〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉は、ニューヨーク(WNET-CH13)とパリ(FR3)間を衛星生中継で繋ぎ、そこにケルン(WDRIII)から両者にビデオ作品を流す形で構成され、ベルリン、ハンブルク、ロサンゼルス、サンフランシスコ、ソウル等に放映された。司会はジョージ・プリンプトン(ニューヨーク)とクロード・ヴィラー(パリ)であった。

〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉は、司会を務めるプリンプトンの以下の言葉から始まる。

この大陸横断的バラエティ、グローバル・ディスコ、インタラクティブ・アート、そしてメディアイベントは、オーウェルの恐ろしい予言に首肯しつつも、テクノロジーの肯定的な利用を断言するものです。……

〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉(図 24³⁷¹)は、タイトルとその発表年から想像できるように 1949 年に刊行されたジョージ・オーウェルの小説『1984』を諧謔精神で皮肉るというメッセージ性を含むものであった。「空は一つだという表現は、もはや隠喩ではない³⁷²」ことを証明するための〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉は、「1984」に登場する双方向メディア(テレビ)が全国民を監視する全体主義的社会像に対するアンチテーゼとしてグローバル・グローヴを提示し、現実としての 1984 年はオーウェ



(図 24) 〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉

³⁷¹ THE WORLD OF NAM JUNE PAIK, p.226.

³⁷² “<굿모닝 미스터 오웰>의 시나리오 초안, 1983년 5월”(1983), 『백남준 : 말에서 크리스토퍼까지』 156頁. 1983年5月に記された〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉の初稿。

ルの予言より明るいものだったと宣言するものである。

構成としてはパリとニューヨーク間を衛星で繋ぎ、生中継の特性を生かして両都市にいる多種多様なアーティスト達³⁷³が互いに歌やダンス、トーク等のパフォーマンスを行うものである。ケージとボイスもそれぞれニューヨークとパリから参加しており、その他ミュージシャンから詩人、ダンサー、ビデオ・アーティスト、画家、彫刻家、南極探検家と、ジャンル間を超えたアートの共演が 90 分間にわたり行われた³⁷⁴。

パイクは前年にこの〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉の企画をケージに持ちかけた際、その目的を次のように説明したという。

あなたとヨーゼフ・ボイスがアメリカとヨーロッパ両大陸にいて、人工衛星中継を通じてパフォーマンスを披露してくれたらどれほど素晴らしいか。これはボーボワールとメイラーが実存的問題を保留した人工衛星の対談場面を想像するようなものです。両大陸の間で天空が遮られたという事は、言葉がもはやこれ以上有効ではないのです。せいぜい数百名を前にして一日の夕方に公演するブロードウェイのお芝居よりも金を掛けることなく、僕は大陸間に、さらには鉄のカーテンが閉じ込められた東欧圏の数百万名の人々にまで希望を植え付けたいのです。³⁷⁵

シナリオの初稿によると、この時点でパイクが企図していたのは、地球上の誰もが人々と繋がり、平和的コミュニケーションをとることができる可能性を、低予算（1 万ドル以内）で表現することであった。その為に必要なのは言語ではなくむしろ非言語的芸術であり、その壮大な物語の当事者としてケージやボイスも巻き込みたいというパイク個人の願望も同時に込められていた。

³⁷³ 同上、150-152 頁。主な出演者としては、ローリー・アンダーソン、ピーター・ガブリエル、オインゴ・ボインゴ、トンプソン・ツインズ、ジョン・ケージ、シャーロット・モーマン、フィリップ・グラス、（ミュージシャン）、マース・カニンガム（ダンサー）、アレン・ギンスバーグ、ピーター・オーロフスキー、レスリー・フラー、ミッチェル・クリーグマン（映画監督）、テディ・ディブル、ディーン・ウィンクラー、ジョン・サンボーン（ビデオ・アーティスト、以上ニューヨーク側）、アレクサンダー・カルダー（彫刻家）、ヨーゼフ・ボイス、サッフォー（歌手）、アーバン・サックス（サクソフーン楽団）、ロベール・コンパス（彫刻家、画家）、アラン・ユベール（南極探検家）（以上、パリ側）、カールハインツ・シュトックハウゼン、マウリシオ・カーゲル（作曲家）、サルバドル・ダリ（以上、ベルリンからのビデオ作品）

³⁷⁴ また両都市は左右分割画面で放映され、ニューヨークからパリへと続く蝋燭の列の点火やビールの注ぎ合いの巧みな演出によって恰も二つの離れた都市が一つであるかのような、映像視差による「大陸間フィードバック」の実践なども構想されていた。

³⁷⁵ 이용우 : 2000, 194-195 頁.

この〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉は、内容のみを見ると過度にユートピア的で、楽観的側面が強調され過ぎたもののようにも見えるが、冒頭での司会者の台詞にもあるように、この作品はオーウェルの提示したディストピア的社会像を揶揄はするものの、それを全否定するものではない事が分かる。その傾向は副題 “You were only half right” にも示され、オーウェルの予言は半分しか当たっていないと皮肉りながらも、逆説的には予言の半分が成就されている事を暗に含んでいると斟酌できる。これは 65 年の「パンセ 1965」や 70 年の〈グローバル・グルーヴ〉で抱いていた地球村に対する否定的な問題意識が前提となっているとすれば、「半分」と表現した意味の背景に理解が及ぶ。つまり「メディアを巡る政治的経済的力学」対「芸術・平和」の問題は連綿と続いており、1984 年になった今、オーウェルの予言が事実として現前するネガティブなメディア社会を甘受せざるを得ない状況にある。パイクはその否定的土壌に対峙するため、敢えてポジティブを前面に出したメディア社会像の雛形を設け、その地に根付かせようとしたのである。

〈バイバイ・キップリング(Bye Bye, Kipling)〉(1986 年)

二回目の衛星作品〈バイバイ・キップリング〉は 1986 年 10 月に発表された。ニューヨーク (WNET-CH13) - 東京 (テレビ朝日) - ソウル (KBS1) の三カ国を結ぶもので、ボストンやカリフォルニアへの同時中継がこれに加わっている。作品の方向性としては初回の〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉と基本的には変わらないが、欧米間を繋ぐネットワークは更に拡大し、東洋と西洋を繋ぐグローバル・グルーヴの実現を試みる。タイトルはラドヤード・キップリングの「東と西のバラード」における有名な文言 “East is East, and West is West, and never the two shall meet” に対するパイクからのアンティフォニーとなっている³⁷⁶。

〈バイバイ・キップリング〉の企画自体は、本人からの自発的なものというよりはむしろ

³⁷⁶ この後続く “Till Earth and Sky stand presently at God’s great Judgment Seat; But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, When two strong men stand face to face, they come from the ends of the earth” という、強い意志を以て正面から向き合う事で、全ての境界が取り払われる可能性が残されている事を示す表現には触れられていない。これはアメリカではこの文言が既に東西断絶のクリシェとして文化的に定着しており、パイクもその文脈に沿って用いたためである。

ろ外部からの要請によるものであった³⁷⁷。1986 年はソウルでアジア大会が開催される事が決定し、今作はそれに合わせる形で韓国テレビ局 KBS の依頼で制作された。ディック・キャベット（ニューヨーク）、坂本龍一（東京）の司会によって進行され、フィリップ・グラスやルー・リード、リビング・シアター・トループ、キース・ヘリング、磯崎新、三宅一生、宮脇愛子、今井俊満、横尾忠則、小錦、山海塾、チェ・ヒア（巫堂）、ファン・ビョンギ（カヤグム奏者）、ジョン・キョンファ（バイオリン）、キム・ヨンイム（伝統舞踊）、キム・チャンリョル、イ・ウファル（画家）等、前回同様大勢のアーティストが出演した。

ニューヨークー東京、ソウルーニューヨーク等、都市間のアーティストによる生中継と分割画面を活用した多彩なセッションが行われた。その中で最後を飾り、高く評価を受けたのが、最後の大会マラソン生中継とグラスの音楽の同時中継で、選手のゴールインに合わせてグラスの生演奏が同時に締めくくられる事により、視聴者も同時に最高の高揚感を共有するというものであった。

〈バイバイ・キップリング〉でパイクが目指したものは、大衆文化的土壌から芽吹く生の躍動を、東西の壁を越えた明るい未来像として描き出すことであった。アーティスト達の演出の合間にはアジアやアフリカ、中東の伝統文化の紹介映像が流れるが、そうした中でパイクは韓国と日本の文化の象徴としてそれぞれ巫堂の出演（図 24³⁷⁸）や永平寺を採用している。韓国の伝統文化の紹介では他にも伝統芸能としてサムルノリやカヤグムなども同時に取り上げられてはいるが、それを差し引いてもこれまでのパイクの思想に逡巡すれば、この二つの宗教的表象が敢えてここで選ばれた意味を問う価値はあるだろう。



（図 24）〈バイバイ・キップリング〉

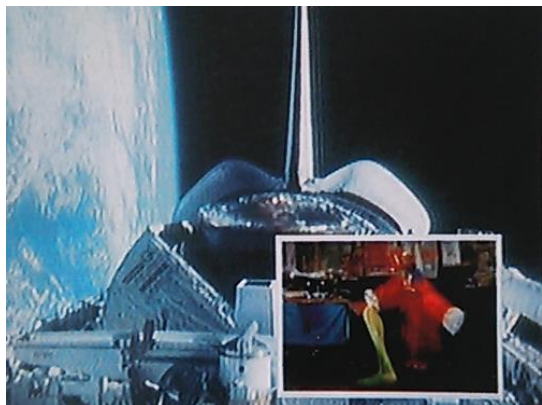
巫堂チェ・ヒアの舞踊

5 章で触れたとおり、この〈バイバイ・キップリング〉の企画が持ち込まれた際、パイクはボイスと共同でその構想を練っていた。その構想段階において「儀礼芸術」としての降神クツの催行が織り込まれていたことから、少なくとも衛星芸術という舞台への巫堂の参

³⁷⁷ 김홍희 : 2007, 238 頁.

³⁷⁸ 『あさってライト』, 52 頁。次頁写真も同様。

入にはパイクとボイス両者の強い思い入れが反映していることは想像に難くない。また、



(図 25) 〈バイバイ・キップリング〉

パイクは86年に永平寺に参禅しており、ビデオ作品〈メイド・イン・永平寺〉とテープ作品〈永平寺賛歌〉を制作している³⁷⁹。作務を行う日常や読経の様子が映し出される永平寺の空間は、東洋的象徴である「禅」のアイコンとして、欧米大衆文化に向けて映し出されたのである。

〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド (Wrap Around the World)〉 (1988 年)

スポーツと音楽の共演に大きな反響を得たパイクは、88年のソウルオリンピックに合わせても同様の衛星作品の依頼を受ける。WNET と KBS の共同主催で生まれた〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド〉は音楽とスポーツの映像的融合をコンセプトとしたもので、イスラエル、ブラジル、西ドイツ、中国、ソ連、イタリア、日本等10数カ国が参加した最大規模の作品となった。

〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド〉は前二作とは異なりストーリー仕立ての内容となっている。宇宙から「モビウス博士」なる人類の破滅を目論む訪問者がやって来て、その中止を請うために地球上の多彩な民族が手に手を取り合って音楽や踊りを披露し、それらを博士に献上することにした。その献上物がこの〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド〉であるという筋書きである。

デビッド・ボウイやラララ・ヒューマン・ステップの共演から始まるこの作品は、次にオリンピック中継に場面が移り、続いてドイツのロックバンド「トーテン・ホーゼン」のベートーベンが生涯を終えた家での演奏、リオデジャネイロのサンバ、ソ連のセルゲイ・クリョーヒンとその楽団達の演奏と続く。北京では中国武術とロックの共演が行われ、ウィーン・ジャズ・オーケストラはブラームスの生家の跡地である駐車場で演奏した。

舞台は再びソウルに戻り、果川にある現代美術館に移ると、パイクの象徴的作品である

³⁷⁹ これらは永平寺で録音された音声をもとに1959年にエルシー・ミッチェルによって発表された音源〈The Way of Eihei-ji: Zen Buddhist Ceremony〉にインスピレーションを受けて制作されたと言われている。

ビデオタワー〈多々益善（多ければ多いほど善い）〉の前ではサムルノリと伝統舞踊の公演が行われた。そしてこのビデオタワーでの公演に合わせ、ニューヨークにいるパイクは韓国の貴族階級の象徴である笠（カッ）にシャンプーやローションを掛け、権威主義への反抗を諧謔的パフォーマンスで表現した。その後も日本の伝統音楽に合わせてカニンガムがダンスを踊り、エルサレム美術館の彫刻公園ではイスラエルのグループ「コール・デママ」によるダンス公演が行われる。そしてアイルランドでは自動車レースが中継され、最後は韓国の扇舞踊で締めくくられた。結局モビウス博士はこれらを観た後に、人類を許すことにしたという内容である。

そのストーリー構成は非常に世俗的、かつ単純明快なものであるが、実際にその演出を羅列してみると、素材一つ一つは計算の元に設定されたものである事がわかる。洋の東西のみならず、「ロックとクラシック」「中国武術とロック」「ビデオ・アートと伝統舞踊」等の融合に見るように、伝統もしくは過去と現在、共産主義国との出会いにまでその範囲を拡大させた衛星芸術は、オリンピックという名目の下にその地球上のネットワーク網を更に密なものとしていったのである。

これら〈衛星芸術〉から見える特性は、大別して（1）芸術とテクノロジーの統合、（2）エリート芸術と大衆芸術の統合、（3）芸術と生の統合の三点に整理することができる。（1）は、衛星芸術の生中継が映像の確実なフィードバック技術によって成立することを前提としており、その成功はすなわちマクルーハンとウィーナーの思想の結実を意味する。（2）は、このイベントが音楽のみならず絵画や舞踊、詩、コメディやファッションといったエリートの芸術と大衆芸術を分け隔てなく導入することで、両者の脱境界の視野の提供を試み、より大きなビジョンによる芸術の在り方を提示する。そして恐らく最も重要と思われる（3）は、芸術を通じた生の躍動を地球規模で人々が共有するという一般的なメッセージと並行して、その水面下ではパイクの思想的レトリックも同時に存在することを無視できない。つまり生中継は不測の事故やハプニングといった常に「不確定性」をはらんだ現象であり、それらが修正や反復不可能な一回性のものである点が、「人間の生そのものの再現」を意味するという点である。そしてこの予測不可能な生中継は放送事故を引き起こす一方で、喜ばしい出会いも生じさせる。〈バイバイ・キップリング〉では、遠く離れた親子が衛星中継を通じて再開をするというシーンも設けられた。それを通じて「この時、10人程い

た参加者が沈黙し、新しい双方向芸術の到来を感じさせるほどであった³⁸⁰」と述べ、パイクは衛星を「偶然の出会いという神秘³⁸¹」と呼んだ。

パイクには出会いの神秘を仏教的「因縁 (In-en) ³⁸²」そのものであるとしているが、それは自身がケージやボイスと出会ったような縁を、衛星芸術を通じて他者にも提供したいという企図があったようである。

7-3 思想としての衛星芸術——「生」を繋ぐネットワークへ

個人が発表した作品としては巨大な規模をほこる衛星芸術であったが、実際の評価はいかなるものであったか。

まず、この放送の諸費用は 40 万ドルであった。アメリカ側が負担した 17 万ドル中、7 万ドルはパイクとケージ、カニンガム、ギンスバーグ、そしてボイスの版画印刷販売を通じて集められた。ゲストへの出演料は、ニューヨークとマサチューセッツ州議会とロックフェラー財団、そして国立芸術振興財団から調達された。フランスからは、ポンピドゥセンターと FR3 国営テレビが援助した³⁸³。

そして肝心の反響だが、その壮大な理念にもかかわらず、必ずしもその評価は高いものではなかったようである。〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉に対する反響は、デッカーによれば「全体的には肯定的であった」と述べられている。アメリカでの視聴率は初め 7% であったが、30 分後には重要なサッカーの試合が始まった為 3% に落ち込み、45 分後にも依然として 2% であった。しかし、例えばニューヨークのテレビ視聴者たちは、当時のチャンネル状況において 25 番組を選択できるという点を考慮すれば、12 万から 15 万の家庭が参与したことを絶対的な低調と評価することはできないとデッカーは評価している。ドイツでは視聴率が 2% から 2.5% 程度であったが、これは NDR, SFB, WDR の送信範囲で視聴者はおよそ 24 万になる。「ぼくらはビデオ芸術を高級芸術に、人類が作り出した最高級の芸術に発展させることをねがう」と、パイクは〈グッドモーニング・ミスタ

³⁸⁰ Paik “A Satellite-The light of the future Asatte-literally, the day after tommorow” 『あさってライト—ICARUS PHOENIX』16 頁。

³⁸¹ “예술과 위성”, 『백남준 : 말에서 크리스토포까지』139 頁。

³⁸² Paik 前掲書, 18 頁。原文でパイクは「In-en」(因縁)と記しているが、これは他との関係が縁となり生じる出来事すなわち「因縁正起(縁起)」を指しているとした方が正確であろう。

³⁸³ 데커, 238 頁。

ー・オーウェル〉を制作後に述べたが、その願いはドイツのテレビの視聴者たちには届かなかったようである。その理由は放送中の技術的トラブルが多く、そのために司会者が中継放送の欠点を釈明するのに多くの時間を要求したためであった。トラブルを含めた一連の時間の流れを、「人生の一回性の表現」として理解してもらう為の努力に関しては、パイクは殆ど無関心であったのもその理由であろう。多くの有名人が一堂に会し、ロックやポップスしか知らない若者達が「ボーナスとして」ケージやボイス、カニンガム等の前衛芸術家までをも知る事ができるこのイベントであったが、多くの視聴者達がその先にあるパイクの理念にどれほど接近・到達したかについては疑問が残る。よって、演出と理念の乖離がこの衛星芸術における最も重要な問題点であると言わざるをえないが、先の〈TV 仏陀〉に対する解釈自由的なパイクの態度からも推察できるように、自身の理念はあれど、受け手の自己内部より発せられる経験も同様に尊重した結果であるとも考えられる。

これら衛星芸術はマクルーハンの地球村観念をフラーの地球生態学をヒントに具象化したものである事は先述の通りである。フラーと共通して重視されたのは、芸術やスポーツといった、地域や人種を越えた非言語的交流手段であった。そうした意味では衛星芸術によって実現されたのは電子メディアによるコミュニティ（対話）というよりコミュニケーション（触れ合い）の形態に近かったといえる。70年に構想し、73年に制作した〈グローバル・グローヴ〉では、音楽とダンスという非言語的手段によるコミュニケーションで繋がる地球村の一つの理想形を提示したが、実際にリアルタイムのイベントとして不特定多数の人々と一つの体験を共有する事で、それまでビデオ作品というパッケージに留まっていた理念に新たな息吹を与えたのが、この衛星芸術ということになる。いわば、観念としての地球村の実体化である。

その表層のみを概観すると凝縮された世俗文化の塊にも見える衛星芸術だが、これらを思想として整理をすると、およそ以下のような特徴が見て取れることが分かる。

- 1) 芸術と生の一体化
- 2) 生の不確定性と一回性の再現
- 3) メディアによる越境的交感＝疑似的シャーマニズムの体現
- 4) 芸術の携帯化（mobility）
- 5) 「因縁生起」の形成

1) 〈衛星芸術〉が歌や舞踊等による生の躍動を表現したものであったのは〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉の概略でも既に触れた通りである。オーウェルを半ば揶揄し、強力な楽観イメージを前面に押し出していくが、それはオーウェルの予言が徐々に実現されつつある現実を踏み越えていく為に必要な、強力なエネルギーの表現でもあったと推察される。絵画や詩文よりも躍動的な身体的表現の重視は、それらが最も原初的な次元で生の躍動を他者と共有しうる事のできる手段だからといえる。

2) 「人生のベータマックスには巻き戻しボタンが無い」事を知らしめたのは、ウィーナーのベルクソンの時間論、ひいては禅の「一回性」であった。〈衛星芸術〉は、その規模にもかかわらず番組進行をほぼ一人で行ない、しかも編集作品の形式を採らずに生放送の形態を選択したのは明確な意図があった。それは生放送の様態によって繰り返されるハプニングや失敗を含めた進行全てが、生という不可逆的現象の再現である必要性があった為である。つまりここでの生放送は、現場で繰り返される「不確定性」や「一回性」の、ビデオ・アートの再現であったと見なすことができる。

3) 大陸間接続の思想的原型を遡ると、かつてのボイスとパイクを魂の次元で結び付けたタタールと朝鮮半島の道程に至る。ボイスと共に企画されていたという衛星上のクッの催行であるが、実現不可能となった以上その詳細はもはや知る由もない。しかしボイスの死後もその構想は生き続け、〈バイバイ・キップリング〉において巫堂チェ・ヒアの舞踊として表現された事を鑑みれば、やはり衛星芸術という構想に至るまでの過程におけるシャーマニズムの存在は無視できず、その思いに逡巡せざるを得ない。かつてボイスのタタールとパイクの朝鮮半島を繋げたのは、天と平原、それらを結ぶ使者としてのコヨーテを巡る「ボイス神話」と、両者間を繋ぐ道程に点在する「クッ」を巡る言語学的変遷、つまり時空間を超越したシャーマニスティックな存在や事象に対する深い憧憬であった。回を重ねる毎に主催側の要請により商業的側面を前面に押し出さざるを得ない状況となったものの、少なくとも〈バイバイ・キップリング〉まではこの構想が作品の制作原理の一つであったし、理念としては〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド〉もこれを引き継いでいる。

4) は 3) と関連するが、このタタールと朝鮮半島を巡る思想において、パイクはこの広大な地を占めた騎馬民族的文化が芸術の携帯化、すなわち長距離移動でも負担の無い形態へと芸術を変化させたことを直観しているが、衛星芸術はその観念の延長線上の進化物と言える。パイクは 80 年発表の論文「ランダム・アクセス・インフォメーション」で既に農

耕民族と騎馬民族が発展させてきた芸術の差異について、古文化人類学のリチャード・リーキーの論考を交えつつ一つの知見を得ている。つまり生活空間を絶えず移動させる遊牧民族が発展させてきたのは、その移動を阻害しない非物質的形態の音楽や口誦詩、舞踊であり、移動の必要が無い農耕民族が発展させてきたものは、居住空間である石壁にその記憶を刻む絵画である。そして現代において求められるのは、両方の特性を結びつけた「定住遊牧民（ステーションナリー・ノマド）」的観念で、人々はその場に留まりながら思考のみを外部へ「移動させる」ことが可能であるとパイクは考えたのである。

5) 小論「芸術と衛星」(1984 年)において、パイクは遠く離れた親子が衛星中継で再会したシーンが非常に感動的だったと感想を述べている。そして衛星芸術とは地理的に遠く隔てられた人間を一瞬で結び付けることのできる、謂わば「偶然による神秘的な出会い(因縁)」を作り出す装置としての期待を寄せたのである。

僕の見地では、因縁(KARMA)とは、曖昧ながらも矛盾する思想として、その中には必然的な原因と偶然の末梢が共存するものだ。この単語自体は、一種の「何気ない名詞 (restless noun)」で、どうしようもない曖昧な状況にはまり込んでいてそこから脱する際、適当な単語が無いときに使用する単語だ。けれども、インド・ヨーロッパ語では「CA」と「KA」は大事な意味を備えている。先に言及した「カルマ」という単語は「カーマ・スートラ」の「カーマ」(KAMA・愛)「カーサ」(CASA・家)「境遇」(CASE)、「因果」(CAUSE)、「偶然」(CASUAL)等のそれぞれの例だ。「因果」と「偶然」を例に例えると、この二つは互いに似ているように見えるが、全く反対の意味を持つ。この二つを共在させた時、東洋の「因縁」というまさに相反する観念を生み出すのだ。僕たちは、日常生活で多くの「境遇」、「因果」でもなく「偶然」のものでもないものを発見する。そして、年をとるにつれ、全てのことが因縁に従っているということを悟るようになるのだ。

恐らく、衛星の偉大な効果は人為的に因縁的相互関係を今までに無い速度で作り出すことであり、二つの意識の間に新たに生まれ出た繊細な回路が経済と文化の成長を促進することにあるのだ。³⁸⁴

³⁸⁴ Paik "A Satellite-The light of the future Asatte-literally, the day after tomorrow" 『あさってライト—ICARUS PHOENIX』18-19 頁。.

上記の文面でも触れられているように、現実的な側面から言うと、この衛星芸術による結びつきは、一部の芸術活動においては国境を越えた経済的支援や自立的活動を可能にもさせている³⁸⁵。地球の裏側を観ることが必ずしも無条件の他者との交感や生産的な活動を生み出すわけではないが、「高揚した意味での人工衛星は、単に既存のシンフォニーとオペラを他の地域に送信するのではない」「即興性、不確定性、反響、フィードバックといったケージ的な空間概念を調整する方法を考慮しなければならない」というパイクの衛星に込めた言葉は示唆的ではある³⁸⁶。

もう一つ興味深いのは、回を重ねる毎に発展したコミュニケーションの様相が、奇しくも現代のメディアコミュニケーションネットワークの様態にも通じる点である。〈グッドモーニング・ミスター・オーウェル〉－〈バイバイ・キップリング〉－〈ラップ・アラウンド・ザ・ワールド〉の構造はそれぞれ電子メディアの双方向的コミュニケーション－東洋と西洋の分断を超えた文化交流－多様な国家を巻き込んだ脱中心的なネットワークコミュニケーションへと発展するメディアをそのまま反映している。パイクは衛星 (satellite) という言葉と日本語の「あさっての光」とを掛けた「あさってライト」(asatte-light= a satellite) や「衛星と芸術」において、衛星芸術のもたらした意義とその未来を以下のように述べている。

「あさってライト——衛星の未来のために」³⁸⁷

このタイトルは、単なる言葉遊びではない。電子音楽とビデオ・アートが大衆化するのに 20 年掛かったように、未来の時間（あさって）に到達する前には、衛星芸術を

³⁸⁵ “예술과 위성” (1984) 『백남준 : 말에서 크리스토퍼까지』, 136 頁. 「ぼくらは、互いに違う国で同じ形態の視聴者達を相互接続できるようにしたが、そうすることで、いくらかの知的な公演が経済的に自立することができた。」と述べている。

³⁸⁶ 同上, 137 頁。傍点は筆者による。「人工衛星の作家は初めからその物質的条件と文法に合う作品を構成しなければならない。高揚した意味での人工衛星は、単に既存のシンフォニーとオペラを他の地域で送信するのではない。地球の反対側と繋げる双方向の交信をどのように実現するのか、対話的な芸術構造はどのように可能か、時差を克服する方法は何か、即興性、不確定性、反響、フィードバックといったケージ的な空間概念を調整する方法等を、全て考慮しなければならない。そして、国家間に存在する多様な常識、先入観、文化的差異にどのようにして即刻的に対処しなければならないかも考えなければならない。衛星芸術はこの全てを最大限に利用しつつ（それが長所にも短所にもなるのだが）、複合的時空間のシンフォニーを創造しなければならないのだ。」

³⁸⁷ Paik “A Satellite-The light of the future Asatte-literally, the day after tomorrow” 『あさってライト』 15 頁。

どのように使い、正しく理解しなければならないのか、分からないのだ。

僕たちは、再び世紀末の上に立つ。ずっと新しいソフトウェアを発見していながら、このとき発見したものは新しい事象ではなく、新しい思考だったのだ…僕たちは再びこの多くの考えの間に新しい関係を見出すのみならず、これらの間の関係網を構築する！ぼくらは既に後期産業社会に深く足を踏み入れている。人工衛星、特に双方向衛星生中継は、こうした人類のビデオ空間においてとても強力な道具なのだ。³⁸⁸

「ロシアで 1920 年から始まった電気化の革命や、アメリカで 1940 年から始まった壁から壁へ伝わるカーペットに続き、1960 年から始まった芸術とテクノロジーの革命は精神から精神、そして惑星から惑星への電子化を指す」³⁸⁹というパイクの断章、特に「芸術とテクノロジーの融合は他者との精神的交流を電子化させる」という言葉は、その直後に広まったパソコン通信や現代メディア環境の様態に先行するものとして非常に示唆的である。メディアが一人一人に寄り添ったコミュニケーション媒体となるという可能性を、パイクはテレビの非テレビ的利用や衛星芸術を通じて提示してきたが、それは対抗文化、特にケージ、ボイスを初めとする肥沃な宗教精神的土壌の存在なしには語れないのである。

〈衛星芸術〉とは、いわば「禅」「シャーマニズム」、そしてウィーナーとマクルーハンの理論を宗教的に咀嚼しなおした「(高次の) 生の充実とその有機的ネットワーク拡大」という一種のスピリチュアリティ、この多元的宗教観が混在するメディア空間だったと結論付けることができる。

そしてその〈衛星芸術〉が大衆文化の場到大々的に提示したのは、双方向コミュニケーション媒体が構築した地球による「因縁(縁起)」の関係網と、それがもたらす新たな生のネットワークの様相であった。つまり、個々の生に対して新たなメディア・ネットワークはこれまでには存在しなかった多元的な交流網を提供し、それが一人一人の生を常に更新していくという様相、そしてそれが今後、さらに身近なものとなっていくだろうという未来予想図が、情報工学によるネットワーク基盤構築の歴史とは異なる美学的宗教的文脈から提示されたのである。

³⁸⁸ “예술과 위성” 『백남준 : 말에서 크리스토폰까지』, 136 頁. 傍点は筆者による。

³⁸⁹ Yalkut, “Art and Technology of Nam June Paik”, *Videa 'n' Videology*, p.51.

7-4 〈衛星芸術〉の意義——現代メディア環境からの逆照射

最後に、パイク〈衛星芸術〉がもたらした「メディアによる生のネットワーク」の意義について触れておく。ここでいう「メディアによる生のネットワーク」とは、現代で言えばインターネットを初めとする情報空間上の交流や交感が、当事者の生老病死といった実際的な生の次元へと直接的に接続されうる様態を指す。

「個人によるネットワーク」が構築される前提として、「大衆レベルでの双方向コミュニティ手段の構築」と「コミュニティ空間の場」が必要条件として挙げられるが、衛星芸術の原型となった〈参加テレビ〉は、その可能性を既に 60 年代初期に予見したものであった。これはメディア史的には衛星中継がマスメディアにおいて実用化されて間もない頃でもあり、またアメリカ国防総省内に設置された高等研究プロジェクト局（ARPA）が対話型コンピュータネットワークを提唱した時期に相当する。インターネットは元々ジョセフ・リックライダーの「人間とコンピュータの共存」という思想の産物で、工学的発想のみから誕生したものではないことは既に知られている³⁹⁰。

パイクの〈衛星芸術〉は、奇しくもこうしたメディア環境の変革期と平行するものであった。とはいえパイクが ARPA ネットから着想を得た直接的痕跡は現段階では未確認であり、少なくともメディアによるネットワークの構想に関していえば、ARPA との関連性よりも、衛星から多くの着想を得たことの方が明確に看取できる。

いずれにしても彼の構想が当時の情報通信プロジェクトが想定していたものと最も異なる点は、彼の小論「参加テレビ」や「衛星芸術とビデオ共同市場」で既に見たように、個々人が精神的充足感を満たす為の手段としてメディアをカスタムメイドできるようになる可能性、つまり「マス化されたメディアの解放」である。「送り手よりも受け手に主体を持つメディアの形態」を早々に予見したが、こうした観念は対抗文化やパイク自身の出自が培った私的なスピリチュアリティといった精神的土壌が生み出したものであった。

³⁹⁰ 橋元，40 頁。「インターネットはアメリカ国防総省内に設置された高等研究プロジェクト局（ARPA：Advanced Research Projects Agency）が 1960 年代に主導的に開発した技術である。そもそも ARPA は、1957 年のソ連スプートニク打ち上げ成功に対抗し 1958 年に立ち上げられた。しかし、後に NASC（大統領に宇宙政策について提言する機関）、NASA と対立し、本来の「宇宙開発」については骨抜きにされた。1962 年に ARPA 情報処理技術部（IPTO）部長にハーバード大学音響心理学研究所出身のリックライダーが着任し、「対話型コンピューティング」「銀河間コンピュータネットワーク構想」を提唱した。インターネット基本思想の形成には、IPTO の歴代部長も含め、文系的要素を持つ心理学系の研究者が大きく寄与した。第四代部長のテイラーは MIT 電子工学科出身であるが、視覚心理学者ギブソンの影響を強く受けている。インターネットは、リックライダー以来の「人とコンピュータの共生」の思想の賜であり、工学的発想だけでは実現できなかった。」

しかもパイクの予見したメディア環境——すなわち文字のみならず音楽や映像といった複合的情報によるコミュニケーション環境は、直後のパソコン通信やインターネットが登場した頃の環境というよりも、むしろ現代の環境に近いものがある。実質的なパソコン通信の起源を厳密に特定する事は困難だが、一般的に ARPA ネットが実現化したのは 1969 年の 10 月から 12 月にかけてで、主に研究者による情報交換を目的としたものであったとされる。商用として 1979 年のアメリカの CompuServe によるサービスが開始されているが、個人向けサービスとしては、掲示板、チャット、フォーラムの提供が主であった。ウェブ上の交流に関する研究については 80 年代から出現しはじめ 95 年のインターネットの普及を境に盛んに行われるようになってきているが、この頃の議論は実生活上の空間を「リアル」、ウェブ上の情報空間を「バーチャル」とする二分法を前提としたものが中心であった。これは二つの空間の境界線が現在よりも明確で、それだけネット上の空間は実生活とは切り離された空間であった事を意味する。当然そこには技術的限界の問題等もその背景にあるが、結果論として経年や技術の進化と共に「リアル」「バーチャル」の境界は徐々に融解し、その不自由だったメディア環境が次第に「生のネットワーク」を現実的な段階において構築しつつある。

パイクが提示した「衛生による生のネットワーク」は、当時においては理想的色彩の強いものだったが、しかしいずれはその実現を期待するものでもあった。パイクが提示したネットワークの様相が当時の文字主体のパソコン通信空間と一線を画しているのは、既に見てきた通りその構想に至る道を彼独自のメディア解釈から構築してきたためと言える。そしてその文脈構築に資したのが、美学や思想、そして彼に内在する超自然的な《聖性》だったのである。

興味深い事にパイクが〈衛星芸術〉が生み出した「生のネットワーク」に見たものは、奇しくも姉崎がかつて「いのちの連絡」でラジオに見たような仏性体験の場でもあった。文字空間を越えた複合的メディア空間による交流によって、人々を様々な次元で越境的に包み込もうとしたパイクのスピリチュアルな「企み」は、より現実的に、一人一人の生に浸透してきているのである。

結論——《聖性》拡張行為としての電子メディア実践

キャロリン・マーヴィンは、メディアとは「コミュニケーションの文化的コードに入念に組み入れられている慣習や信念、手続きなどから構成された複合体³⁹¹」と呼び、水越伸もまた装置としてのメディアがマスメディアとして確立され、我々の手元に届くまでには既に様々な文化的イデオロギーを伴い形成されてきたものである事を指摘している³⁹²。その意味において、日本では放送局であれ教団であれ、メッセージの送り手である以前に制度的には既に受け手であり、制度化以前のアマチュア無線家たちが体験していたような、遙かに自由で神秘的な「エーテルの世界」を共有することはもはや不可能であった。

しかしながら、その黎明期においては、ラジオなら「ラヂオ気分」、テレビなら「三種の神器」といった文脈の中に、かつてのエーテル世界の残光、または新たなる未知への世界や期待感が、無意識のうちに込められていたと言うことはできる。既に制度的受け手であった各教団であるが、民間放送やテレビの参入を契機として新たな形でのメッセージの送り手となった時、メディアに対する未知なる期待感は彼らの中で再復活をする。ウォルター・オングは音声としてのことばの力が「人間存在の究極の関心である聖なるものに、ある特殊なしかたで結び付いている」とし、儀礼や礼拝等においてのことばの優位性について述べた³⁹³。そして電子メディアの利用はこうした「声の文化」の小復活（二次的な声の文化）をもたらすと見なしたのである。目の前には見えないが、「誰か」の存在を遠くどこかに意識させる「二次的な声の文化」は、「そのなかに人びとが参加（して一体化）するという神秘性を持ち、共有的な感覚をはぐくみ、現在の瞬間を重んずる³⁹⁴」文化である。しかもそれは、マクルーハンが「地球村」ということばで示したように、これまでとは比較にならない規模のものであった³⁹⁵。

NHKや新宗教の事例に見てきたように、第一部で取り上げたそれぞれの宗教的メディア参入は、社会が宗教に要請する「宗教のあるべき姿」の時代的変遷や、各教団がメディアを通じて社会に参画する為、自らの属する宗教世界にある聖なる観念を再解釈し、外部へ

³⁹¹ マーヴィン、21 頁。

³⁹² 水越、16-17 頁。

³⁹³ オング、158 頁。

³⁹⁴ オング、279 頁。

³⁹⁵ 同上、280 頁。

適応させてきた様子を浮き彫りにした。

元々日本は、社会全体を包み込む強力な単一の象徴的神聖世界、即ちピーター・バーガーが言うところの「聖なる天蓋」が見出せない国である。他の宗教との共存や住み分けを旨とするような世俗化が既に定着していた状況下、NHKの宗教放送は一教一派に偏ることなく宗教的寛容の精神を維持し、且つ国民の宗教心を育むという大事業でもあった。そして少なくとも放送開始初期のラジオには人々を魅了するだけの神秘的磁力が存在し、放送の間だけは声による聖なる天蓋が生成され、聞く人々を包んだのである。

これは同時にメディアの向こう側にいる多くの不特定他者の為に、それまでは文字というメディアに留まっていた《聖性》を電子メディアという新しく広大なメディア空間へ「移植」する行為でもあったことを意味する。紙から電子への「移植」を通じて、《聖性》はメディアやその背後の諸力学と闘争合いを起こしながら社会空間へと発せられ、広まっていた。いわば「聖性の拡張」たる現象がそこに生じていたのである。

19世紀以降のオカルティズムが持つ科学への接近性と、その一部であるメタフィジカル宗教が日本に輸入され、そこから生まれた「ラヂオ気分」は、多くの人々に未知なる高揚感を共有させた。やがて放送体制の整備により「ラヂオ気分」が仄かな残照として薄らいでいき、装置自体から装置が発する「内容」へとラジオの本質が移行すると、宗教性の所在もまた番組主体の時代に入る。NHKの場合は、一教一派に偏らない伝統宗教の講和から始まり、迷信や一部の新宗教がもたらした混乱を鎮静する為の「正しい」宗教のあり方の提示、そして現代人の多様なこころの様相に対応する為の宗教全般に通底する「宗教性」の提供等、国民や時代の要請に合わせた形で《聖性》が提示されていった。またその一方で、NHKという主軸に乗らなかった各個の教団も、それぞれのメディア実践から教義の再解釈や宗教観の更新といった化学変化を内部で引き起こしていった。金光教では「取次」の場としてラジオ放送事業が成立するという議論、生長の家では「神想観」とラジオとの類似性及びその制度的具現化としての放送局設立運動、大本では「節分大祭」がテレビという三種の神器によって拡張されたページェントとして、それぞれの《聖性》が電子メディアの経験によって拡張され、社会的に接続されていった。本論文で扱った事例はごく一部であり、こうした電子メディアとの迎合による《聖性》の拡張は、濃淡や規模の差こそあれ、過去から現代に至るまで絶えずどこかで生じてきたと考えられる。なぜならばその行為自体が不特定多数の見知らぬ他者の目線に立ち、手を差し出す行為そのものだから

らである。

《聖性》、つまり超越的領域に属するそれはあらゆる宗教の中に形を変えて存在するが、その多くは人間にとって人生という山道を歩むための道標や、渇きの辛さを癒す一杯の水、あるいはその先にある山頂にたなびく旗ともなる。そういう意味で、宗教的に電子メディアへ参入するということは、単純に伝道の新奇なツールの利用というのではなく、《聖性》を生活空間へ拡張させ、多くの人々とそれを分かち合おうとした一種の宗教的社会参画を目指す行為であったと言える。

こんにちのようにメディアが多様化する以前の状況下における電子メディア参入は、現代の私達が想像する以上の大きな意味と意義を持っていた。逆説的に言えば、当時において紙面という限られた空間から飛躍的に拡大した領域へ参入することは、《聖性》の再解釈と拡張を巻き込みうるインパクトを持つものがあった事を示していたといえる。

インターネットが登場し、メディアが多様化した現代においては、様々な宗教団体が発信する手段と機会を得られるようになり、その教義や教説が容易に公の場にかかれるようになった。もはや電子メディアが一部の特権的なものではなくなり、情報インフラが個人単位にまで行き渡り、公共化の作業は困難を伴わなくなってきた。しかしそれは新しいメディアが登場したインパクトとは位相が異なるものであり、利用形態が整備された現在では、《聖性》がメディアと化学反応を引き起こすようなダイナミズムは却って乏しくなった。これはラジオの黎明期とその後の流れで既に見てきたように、メディアの趨勢が持つ宿命でもあるといえる。

《聖性》の拡張に関しては、二部におけるパイクの実践も同様の行為と捉えることができよう。芸術を通じたパイクの社会参画は、60年代以降のアメリカの精神文化という大潮流も重なるという意味においても宗教的背景とは不可分である。パイクは自身の哲学と実践に禅やシャーマニズムといった宗教的要素を持ち込む事で、電子メディアやテクノロジーに対し有機的な意味づけを試みた。

既に見てきたように、パイクの思想はケージやボイスを介した禅及びシャーマニズムを基盤とし、そこにメディアそのものやメディア論が接触することで彼独自の宗教観を生み出してきた。ケージにとって禅は音楽を既存の様式から解放する為の手段であると同時に、「精神の自由と心の平安、そして万物をあるがままに受け入れる解脱的境地」を獲得する

為の精神的支柱であった。そしてボイスのシャーマニズムは人智学や戦争体験、そしてそこから生まれた自然・医術・癒しの持つ可能性を包摂した彼独自の神話において、原初世界と現代社会を結ぶ役割を与えられたものであった。彼らとの出会いは、それまで西洋世界に生きる東洋人としてアイデンティティの所在に疑問を抱いていたパイクが、自身の生を肯定的に受容し活用する大きな契機となり、同時に表現手段としての方法論も導出させた。そしてケージが音楽を 12 音階から解放したように、パイクはメディアをその形態から解放していくのである。これはマーヴィンのいう「コミュニケーションの文化的コードに入念に組み入れられている慣習や信念、手続きなどから構成された複合体」である既存のメディアを解体・再構築することにより、人間を束縛する役割から解放し、寄り添わせ、共存させる「テクノロジーの人間化」への作業であった。

第一部で取り上げた事例と異なり、パイクの活動は明確な宗教性の強調や啓蒙を目的とするものでもなく、あくまで美学的立場から発信するものであった。しかしその諧謔性や遊戯的な表象とは対照的に、貧富や格差、環境問題等の社会的関心に対する眼差しを常に内包しており、パイクはその解決可能性を宗教的な次元に求めている。「禅」「シャーマニズム」といった宗教概念と接続されたその実践は、内面では宗教的関心を抱きつつも自らはあくまで芸術に立脚しており、その“外側（芸術）から”内側の宗教的関心と常に接触し続けそれを可視化させ、生活世界へと放出させるのである。

パイクの実践から見えるのは「生活世界と宗教的次元を“密かに”“軽やかに”接続させる試み」である。例えば〈TV ブッダ〉は（その成立過程がいかなるものであったにせよ）、鑑賞者にブッダとテレビとの相関関係への問いを投げかけ、様々な思索を巡らせ、解釈を生み出させた。また〈衛星芸術〉は地球村の理想を視覚化により再現させたものであったが、その本質は昭和のラジオ放送初期に姉崎が述べた「いのちの連絡」と極めて近い「因縁（縁起）によるネットワーク」や、シャーマニズム的越境により人と人を国家の枠を越えて繋げるという、いわば「スピリチュアルなネットワークの構築」であった。

当時これらの作品は奇抜という評価を受け、人々の興味と娯楽の対象として消費されたが、その作品に至るまでの思想を辿ると決してそれらが表層的な娯楽のみを追究したものではなかった。パイクはこのメディア空間を「高次のネットワーク」と呼称したが、これが単なる物的生活文化の向上のみを指している訳ではない事は明らかであろう。そして作品の表層でそうした側面を隠蔽するのは、人々を無意識の間にそうした領域、つまり宗教

的なものが共存する生活世界へと引き込もうとするパイクの密かな「企み」でもあったと推察される。

もっとも、パイクの思想と実践は同時代のアメリカ精神文化の一形態を示すものではあるが、同時にパイク個人の自己完結に過ぎないという批判的側面もある。実際、4章のカチュンコのパイク批判にあったように、自身の作品について多くを語ろうとしない彼の姿勢や、〈衛星芸術〉内で発生した様々なトラブルを含めた映像全てが禅における「一回性」の表現であったというメッセージが視聴者に届いた訳もなく、多くが自身の内面で自己完結している傾向が散見する。〈TV 仏陀〉にも見た他者の理解を求めない姿勢が時には誤解の原因となる等、現実と理念の乖離に対する姿勢への批判は提示しておく必要があるだろう。

既に分かる通り、パイクの「メディア」には少なくとも二重の側面がある。一つは芸術の表現手段であり、もう一つは菅原がボイス分析で示した媒介者＝シャーマン性である。先述の通り「彫刻芸術」を展開する為の原動力としてボイスが内在させるのは、動物たちに象徴される「霊界」の存在であった。ボイスは、原初世界の象徴であり住人である動物たちと霊的交感をすることで彼らの世界に降り立つことに「成功」し、「異界代表」として彼らの力を一身に背負い現代社会へと乗り込むことで、そこに霊界への道を回復させようとした。パイクのそれはボイスのように政治参入に至るものではないが、社会参画としては大変強い傾向を持つ。その眼差しは人が人らしく生きることといった人間の根源的課題へと常に向けられており、こうした課題と宗教的関心事はパイクの中で密に接続されていた。ボイスが原初世界と世俗社会の水路であったように、パイク自身もまた宗教世界と非宗教世界を繋ぐ水路とも言える立ち位置にあり、宗教的なものを自身に引き込み、世俗世界の人々や社会に向かってそれを放出するのである。そうした意味においてはパイク自身もまた、聖と俗とを繋ぐ「媒介者＝メディア」であろうとしたのである³⁹⁶。

電子メディアという新たな社会空間を通じて人びとがよりよき生を送れる為に、様々なかたちの《聖性》がその空間に持ち込まれ、拡張されていった——本論文における電子メディアを巡る宗教的メディア実践は、このように集約することができるだろう。

³⁹⁶ しかし芸術によって自己を表現する事に否定的な姿勢が示すように、自らがその立場を強く表明することはなかったといえる。

宗教的「場」としての電子メディア空間の可能性——現代の状況と課題

文字通信を中心として生まれたパソコン通信やインターネットが登場して間もない 1990 年代、ネット空間における《聖性》の所在について、少なくとも宗教学のみならず、哲学、情報学、精神医学など幅広い領域で議論がなされている。当時の状況下におけるインターネット体験は、ラジオに初めて接した時に人々が抱いた「ラヂオ気分」の、形態を変えての再現であったと言える。ネット世界には聖性が存在するかといった議論も一部でなされたが³⁹⁷、経年と共にそうした「聖一俗」議論も「ヴァーチャル・リアル」の二項対立的議論の後退と並行して時代の背景へ押しやられ、いつの間にかネットもまた生活空間の一部となり、現在に至る。

しかしこうしたネット上の《聖性》を巡る問題は、今でも時折姿を見せる。神社本庁が各神社のインターネットを通じたお守り販売やヴァーチャル参拝を設けている神社に対し「インターネット上に神霊はいない」と通知を出し自粛を求めたのは 2006 年 12 月と、21 世紀に入っての話である。神社のヴァーチャル参拝は 1996 年から既に存在していることを考えると、神社の尊厳護持の理由とはいえ、この表明はかなり時間が経ってからのものであろう。このことに対しても神社内で賛否両論あるが、10 年も経ってからこのような通達がなされるというのは、神社本庁が指摘する「健全な信仰」問題の他に、ネット空間と実際の生活空間との距離感にも関係があると考えられる。すなわち当初は別物として扱われてきた両空間の境界が融解し、もはやネット空間の事象を全く無関係のとして切り分ける訳にはいかなくなっているという現状である。

そして何よりも、ネット空間と生活空間の距離を可視的にも一気に縮めたのが、先の 2011 年 3 月 11 日に起きた東日本大震災である。震災直後や原子力発電所の爆発事故時の情報交換、物資調達やボランティアの募集調整などに SNS を中心とした電子メディア空間が効力を奏したのは記憶に新しい。宗教者の中にはこうした空間を利用し各地の信徒たちの集結場をつくり、現在も各被災地の情報交換や支援活動の場として利用したケースが散見された。

序章で福島のある教会のウェブサイトが「ノアの箱舟」の機能を果たした例を紹介した

³⁹⁷ 例えばフィリップ・ケオー『ヴァーチャルというカーカと惑わし』（1997）、西垣通『聖なるヴァーチャル・リアリティ』（1995）等参照。

が、ここでもう一つの具体的な例を挙げよう。

それは東京のバプテスト派教会に属する林幸司牧師の東日本大震災時の経験である。林牧師は震災の翌朝に「教団の牧師とクリスチャンのための限定グループを作ろう」と思い立つ。その支援グループを「アッセンブリー教団被災状況」と名付けようとしたが、牧師はすぐに「こんなに多くの人々が苦しみ、情報を必要としている時に、あるグループだけに限定すべきだろうか。むしろ、クリスチャンが教派・教団の枠を超えて、情報交換をするべきではないか」という思いが浮かび上がったという³⁹⁸。そしてグループ名を「クリスチャン地震被災状況³⁹⁹」に改名し、当初非公開予定であったコミュニティも公開グループとしてスタートさせた⁴⁰⁰。

最初の数日は現地の安否情報が中心であったが、その後、次第に現地の状況把握と支援のための有用な情報のやりとりへと変化していき、当初は情報交換に関係のない流言等も投稿されていたが、そのたびにガイドラインの更新を重ねていった⁴⁰¹。ガイドライン策定後も、信頼性の高い情報提供、重複する情報を避けることを最優先とするために情報コーディネーターを複数人設置し、発言の適不適を適宜判断してニュースフィードの管理を行っているという。ボランティアの募集や被災地の生活の様子、イベント案内、祈りの要請等の場として、このコミュニティは2014年現在も続いている。

林牧師の経験談からは、私的な使命感が影響していたことも読み取れる。グループが当初会員限定だったことを諫めたのは、「どこからともなく聞こえた“声”」であり、林牧師はそれを「神様からの迫り」と呼んでいる⁴⁰²。また、変化に対して積極的になったり、今まで接しなかった教派・団体と連携したり、社会貢献と福音の問題を考える機会となった事も挙げ⁴⁰³、「震災を通して得たこれらの体験を通じて、神が揺さぶっているのではないか」

³⁹⁸ 林牧師は後に「クリスチャンという括りも、今思えば小さいのですが」と後の活動報告[2011.9]で述べている。

³⁹⁹ https://www.facebook.com/home.php?sk=group_199921783359066&id=200486823302562

⁴⁰⁰ 「リバイバル・ジャパン」2011年6月。

⁴⁰¹ 以下は円滑な情報交換を行なうために策定されたガイドラインの概略である。1)被災者、被災教会の安否確認と情報、2)安否確認後の被災者の状況についての情報、3)それぞれの教会、教団、個人の支援活動の現状と報告、3)支援活動に有用な情報提供、4)上記に伴う祈りのリクエストと祈りの答えの共有、5)その他、被災地、被災者にとって有用な情報の共有。

そしてこれらの情報提供に際し、「お願い」として以下の項目と、その詳細な理由が記されている。1)自己中心ではなく、自分を大切にすること、2)違いを乗り越えて、出来ることを少しずつ出し合う、3)プライバシーについて、配慮する、4)政治的、思想的な議論はしない、5)情報の信憑性を出来る限り確認する、6)呼び名は「先生」「兄弟」「姉妹」とはせず、「さん」で統一する。

⁴⁰² 同上。

⁴⁰³ 林牧師はこれに関連し、支援活動から宣教への可能性についても触れている。支援活動を布教や宣教

とも述べている。林牧師の活動はまさに苦難の経験であったが、少なくとも当時被災した人々やそれを手助けしようとした人々達にとり、そこは多くの人々の祈りが集まる「聖なる空間」だったのである。

当然これはごく一部の例であり、他の宗教宗派においても様々な活動が現在もなされている。ここで扱われるのは「情報」ではあるが、それは同時に物資や、物資を通じて他者へ手を伸ばそうとする送り手の存在、そしてその行為の背後に潜む気持ちでもあり、それらを包摂した社会参画の行為である事も意味する。よって「情報を扱う」ということは、例え何気ない言動ひとつでも、今後一層日常生活において他者に対して役割や責任、そして情報以上の意味を持つようになるのである。しかしその電子メディア空間での活動が対面的活動と切り離され、その労苦に対する宗教的・思想的意味付けが不在のままであるならば、今後も宗教的文脈の中で電子メディア空間や、そこで起こっている事象に対しての意味付けが不可能あるいは軽視され続ける可能性がある。

2012年2月、当時のローマ教皇ベネディクト16世が検索システムやSNSを、「うわべだけの意見交換では人びとは安らげない」とし「神は沈黙の中で語られる」「愛し合っている者同士は、黙っていても顔の表情やしぐさで互いを理解できる」と、言葉を介さないコミュニケーションの大切さを説いた⁴⁰⁴。これはキリスト教に限らず揺るがぬ真実で、いかなる時にも確保されなければならないものであるが、一方で現代社会の多くの人々にとって、電子メディアの空間から完全に身を引いた生き方が困難である、という現実に対して適切な回答が与えられている訳でもない。この事はインターネットが社会の基盤インフラとして確立・普及して以降に生まれたデジタル・ネイティブが今後の社会を担っていく事を考えれば、尚更無視できない問題でもある⁴⁰⁵。マスメディア中心の社会に生きて来た世代も、それ以降の世代も含め、今後も多くの人々が電子メディアの空間と実空間の関わり合いの中で生きていかなければならない以上、そのような事象とどのように向き合うかを考えるこ

へと繋げる事に対しては幾つかの教団内でも賛否両論があるが、ここでは目的に対する判断には触れず、宗教間や教団内で共有すべき課題である点として述べるに留めておきたい。

⁴⁰⁴ 朝日新聞 web 版，2012年2月1日付。

⁴⁰⁵ 大黒は、実際にデジタル・ネイティブと呼ばれる世代とのコミュニケーションを通じて、彼らを次のように述べる。「<マスメディア>のパラダイムにおいて教育を受けたわれわれやそれ以上の世代と、<ネットワーク・メディア>のパラダイムにおいて世界認識を構築してきた“デジタル・ネイティブ”の世代とは、そもそもその“世界観が異なる”。<マスメディア>パラダイムに属する人間が、自らが現時点において社会の中枢的地位にあるという理由だけで、<ネットワーク・メディア>パラダイムの実態を検討することもなく、自らの世界観を新しい世代に押しつけるとすれば、それは傲慢というよりも、むしろたんに不見識であり滑稽ですらある。」

とも必要となるだろう。何故ならば、これからも多様化されるメディア環境の中で新しい形態の《聖性》が表出されていく可能性もあるからである。

かつてのラジオやテレビの時代でもそうであったように、新しいメディアが登場した際、人々が未知なる希望を抱いたのは自然発生的であったことを鑑みれば、そこに何かしらの《聖性》が関連付けられるのもまた自然な感情であった。そして仮に教団がそれに対して否定的見解を下したとしても、個人レベルにおいて、無数の大小様々な《聖性》の火花が絶える事はないと予想される。

個人レベルの宗教＝宗教の私事化については、既に島薮やルックマン等を始め多くの指摘がなされているが、最近ではチャールズ・テイラーが『今日の宗教の諸相』（2009）において同様の言及をしている。それまでは知的あるいは芸術的エリートのみが享受していた自己表現への真正な行動方針が、60年代以降に大衆的現象へと拡大したが、テイラーはこの動向を「個人化への革命」と呼ぶ。人々はプライベートな空間と、それを満たす諸々の手段に専心するようになり、やがて「幸福の追求」へと接続されていくが、その方法や手段は外的に押し付けられる事なく自分自身がデザインするという「新しい表現的個人主義」の機軸に移行したというのである。

続いてテイラーは20世紀のコミュニケーションの様相についても言及しており、例えばテレビのような場所を超えて共有される世界的ニュースやコンサート、試合等の空間は「カーニバルやその他の太古の集団的大儀式を思い出させるような興奮が存在する。したがって、これらの瞬間を我々の世界における宗教の新しい形態のうちの一つとして見なす人がいる⁴⁰⁶」とし、それがこんにちの所謂「孤独な群衆」に対する一つの応答であるとする。そして「過去の共同の生活様式との結びつきのいくつかを緩めつつあるような、新しい、より個別化した幸福の追求、表現的個人主義の広まりと真正さの文化、相互顕示の諸空間の重要性の拡大などは、すべて社会的な共存の新しい仕方を指し示しているように思われるのである⁴⁰⁷」と主張する。ここで個人が求める精神の探究先としては、個人の感情に忠実な霊性・スピリチュアリティの中に求められるものの、必ずしもそれが個人的・ニューエイジ的なものとは限らず、個人の置かれた状況次第では共同体的・儀式的宗教、あるいは伝

⁴⁰⁶ テイラー、81-82頁。

⁴⁰⁷ 同上、82頁。

統的宗教となる可能性もあるという⁴⁰⁸。

テイラーのこの重要な指摘は、勿論テレビ以降の電子メディアの状況においても例外ではない。インターネットの普及が引き起こす現象の一つとして「社会のフラット化」が言及されるが、それは宗教の領域においても同様である。例えばある宗教的価値観の下で生きてきた人がネットの検索によりその価値観を科学的見地から否定される等、宗教共同体にとっては《聖性》の縮小を促進する流れを生み出してしまう。しかしその一方で他の人のことばで《聖性》を再獲得する機会、または宗教に無関心であった人々には様々な宗教を知る機会を提供し、そこから他宗教理解や宗教的関心の深化へと導く道も同時に開かれている。そして個人の生のスタイルに合わせて細分化された《聖性》が、時には一瞬で消える火花として、時にはそれらが集まった大きな光明として常にどこかで明滅している。一つのメディア上の交流が、個々人の持つ宗教という名のプリズムを通じて、「縁起」や「我と汝」の体験、「聖なる共同体」などとして経験されていくのが、現代における電子メディア上の《聖性》の在り方といえよう。

これらは確かに持続の観点からも他者を繋ぐ強度の観点からも「心許ない」ものである場合が多い。これまでに見てきた電子メディア上の《聖性》は、理論の中よりも生き方の中に発露があり、その存在の是非や真偽を二者択一で問うたり、客観的評価を行ったりする事が困難である。しかしそれらをうわべだけのコミュニケーションと評し、電子メディア上の《聖性》を単純に切り捨てる事が出来ないのは、時代を遡り電子メディアに対する宗教的想像力とその実践の歴史を見てきた本論文の通りである。

すなわち現代の電子メディア上の交流で時折生じる「宗教的」な交流や感情は、インターネット特有の出来事というよりは既に歴史的に繰り返されてきたことであり、電子メディアの形態が多様化する限り存在し続ける現象と捉えるべきであろう。嘗てのようにメディアとの間に宗教的想像力を自由に働かせる余地は減ったとはいえ、《聖性》が表現される可能性はこれからも生じつづけると予測される。現代において宗教が各自の《聖性》をメディア空間に表し、他者と共有をしたら一体どのようなものとなりうるか。少なくとも私たちは、電子メディア空間の宗教的「場」としての可能性を考え続け、《聖性》が今後もいかなる形で私たちの前に出現するかを見守り続ける必要がある。

⁴⁰⁸ 同上、102-103、130 頁。

参考・引用文献

【単行本】

- 生駒孝彰『ブラウン管の神々』, ヨルダン社, 1987 年, 238 頁
- 石井研士『テレビと宗教 オウム以後を問い直す 中公新書ラクレ 293』, 中央公論新社, 2008 年, 253 頁
- 「ステレオタイプ化する宗教的リアリティ」『バラエティ化する宗教』, 青弓社, 2010 年, 80-90 頁
- 磯前順一, 深澤英隆編『近代日本における知識人と宗教 姉崎正治の軌跡』, 東京堂出版, 2002 年, 428 頁
- NHK サービスセンター編『ステラ MOOK ラジオ深夜便完全読本—ふれあいと感動の“安心ラジオ”』NHK サービスセンター, 2006 年, 210 頁
- 大黒岳彦『情報社会とは何か? <メディア>論への前哨』NTT 出版, 2010 年, 261 頁
- 小田勝己『アメリカ新聞界の良識 クリスチャン・サイエンス・モニターの名記者たち』, 八潮出版社, 1994 年, 164 頁
- 喜多千草『インターネットの思想史』, 青土社, 2003 年, 256 頁
- ゴールドバーク, ローズリー『パフォーマンス』, 中原佑介訳, リプロポート, 1982(1979) 年, 256 頁
- 向後英紀「高度経済成長とメディア」『メディア史を学ぶ人のために』, 有山輝雄, 竹山昭子編, 世界思想社, 2004 年, 367 頁
- 坂本慎一『戦前のラジオ放送と松下幸之助』, 頁 H 頁研究所, 2011 年, 403 頁
- 島菌進「神と仏を超えて—生長の家の救済思想の形成」『岩波講座 日本文学と仏教 第 8 巻 仏と神』岩波書店, 1994 年, 257-284 頁
- 『精神世界のゆくえ——現代世界と新霊性運動』, 東京堂出版, 1996 年, 396 頁
- 『ポストモダンの新宗教—現代日本の精神状況の底流』, 東京堂出版, 2001 年, 270 頁
- 「自己を越える」『現代日本人の生のゆくえ——つながりと自律』, 宮島喬・島菌進編, 藤原書店, 2003 年(a), 143-184 頁
- 「〔総説〕宗教の戦後体制——前進する主体, 和合による平和——」『問われる歴史と主体 (岩波講座近代日本の文化史)』, 島菌進他, 岩波書店, 2003 年(b), 1-60 頁

シュライナー・ハンス＝ペータ、バルチュ、ギュンター、ベッカー・クルト・E. 共編『人智学の現状 シュタイナー教育から《緑の党》まで』新田義之、新田貴代共訳、1982 年、334 頁

菅原教夫『ボイスから始まる』、五柳書院、2004 年、253 頁

高嶋米峰『遺教経講和』、明治書院、1934 年、370 頁

竹前栄治、中村隆英監修『GHQ 日本占領史第 18 巻 ラジオ放送』向後英紀解説・訳、日本図書センター、1997 年、114 頁

————『GHQ 日本占領史第 21 巻 宗教』笹川紀勝、本間信長訳、日本図書センター、2000 年、56 頁

武邑光裕『メディア・エクスタシー 情報生態系と美学』、青土社、1992 年、285 頁

土佐昌樹『インターネットと宗教 カルト・原理主義・サイバー宗教の現在』、岩波書店、1998 年、250 頁

トムキンズ、カルヴィン「ビデオの幻視者」『ナムジュン・パイク▼タイム・コラージュ』高島平吾訳、ISHII 頁 RESS、1984 年（論文の初出は 1975 年）64-79,82-84,87-89,101-110,114-136 頁

パイク・ナムジュン『バイ・バイ・キップリング』渡多利志津子監修、リクルート出版部 1986 年、167 頁

————『あさってライト—ICARUS 頁 HOENIX』伊東順二構成、頁 ARCO 出版局、1988 年、117 頁

橋元良明『メディアと日本人——変わりゆく日常』、岩波新書、2011 年、207 頁

マックファーランド、H.N.『神々のラッシュアワー 日本の新宗教運動』、内藤豊・杉本武之訳、社会思想社、1969 年、333 頁

原克「エレクトリック・バナナ計画——ベルリン近代の街路照明にみる技術イメージの変遷」『20 世紀のメディア 1 エレクトリック・メディアの近代』、ジャストシステム、1996 年、45-68 頁

ポスカンザー、R.デボラ「無線マニアからオーディエンスへ——日本のラジオ黎明期におけるアマチュア文化の衰退と放送文化の台頭」古賀林幸訳、『20 世紀のメディア 1 エレクトリック・メディアの近代』ジャストシステム 1996 年、93-116 頁

水越伸他『コンピュータ半世紀—コンピュータ文化を読み解く 173 冊』ジャストシステム、1996 年(a)、210 頁

——「ソシオ・メディア論の歴史的構図——情報技術・メディア・20 世紀社会」『20 世紀のメディア 1 エレクトリック・メディアの近代』ジャストシステム, 1996 年(b), 5-26 頁

迷信調査協議会編『日本の俗信 1 迷信の実態 復刻版』洞史社, 1979 年, 362 頁

迷信調査協議会編『日本の俗信 2 俗信と迷信 復刻版』洞史社, 1980 年, 372 頁

山口誠「ラジオ放送の出現と一九二〇年代の社会」『メディア史を学ぶ人のために』世界思想社, 2004 年, 152-177 頁

吉見俊哉, 若林幹夫, 水越伸『メディアとしての電話』, 弘文堂, 1992 年, 297 頁

吉見俊哉『メディア文化論——メディアを学ぶ人のための 15 話』(有斐閣アルマ), 有斐閣, 2004 年, 285 頁

依田千百子『朝鮮民俗文化の研究: 朝鮮の基層文化とその源流をめぐって』, 瑠璃書房, 1985 年, 497 頁

渡邊樸雄『現代日本の宗教』, 大東出版社, 1950 年, 347 頁

ワッツ, アラン「ビート禅とスクェア禅と禅」『講座禅 第七巻 禅の古典—日本』西谷啓治編, 筑摩書房, 1968 年, 317-343 頁

Cage, John, *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, 276p.

(ジョン・ケージ『サイレンス』柿沼敏江訳, 水声社, 1996 年, 456p.)

———, *Silence*, The M.I.T. Press paperback sixth edition, 1971.

Fuller, R., Buckminster, *Nine chains to the Moon*, Southern Illinois University Press, 1963, 346p.

Heims, Steve J., *John von Neumann and Norbert Wiener*, The Massachusetts Institute of Technology, 1980, 568p. (スティーブ・ハイム『フォン・ノイマンとウィーナー: 2 人の天才の生涯』高井信勝監訳, 工学社, 1985 年, 488p.)

———, *Constructing a social science for postwar America: The Cybernetics Group, 1946-1953*, The MIT Press, 1993, 334p. (スティーブ・ハイム『サイバネティクス学者たち——アメリカ戦後科学の出発』, 忠平美幸訳, 朝日新聞社, 2001 年, 401p.)

Hemleben, Johannes, *Rudolf Steiner*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1963, 207p.

(ヨハネス・ヘムレーベン, 河西善治『シュタイナー入門』ぱる出版, 2001 年, 268p.)

Herzogenrath, Wolf, “The Anti-technological Technology of Nam June Paik's Robots”, in Nam June Paik Video Works 1963-88 (exhibition catalogue), Hayward Gallery, 1965, pp.6-31.

Innis, Harold A., *The Bias of Communication*, University of Toronto Press, 1951, 226p.
(ハロルド・イニス『メディアの文明史：コミュニケーションの傾向性とその循環』久保秀幹訳，新曜社，1987年，384p.)

Kaprow, Allan, *18/6:18 Happenings in 6 Parts*, Lepeke, Eva Meyer-Hermann, Stephanie Rosenthal and Allan Kaprow, Steidl Hauser & Wirth, 2007, 80p.

Marvin, Carolyn, *When Old Technology Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, Oxford University Press, 1988, 296p.
(キャロリン・マーヴィン『古いメディアが新しかった時 19世紀末社会と電気テクノロジー』吉見俊哉，水越伸，伊藤昌亮訳，2003年，509p.)

McLuhan, Eric, and Jacek, Szklarek, eds., *The Medium and the Light: Reflection on Religion*, Soddart Publishing Co. Limited, 1999, 248p.

Nisbet, Peter, “Crash Course, Remarks on a Beuys Story,” *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, Gene Ray (ed.), New York, D.A.P./Ringling Museum, 2001, p.5-17.

Paik, Nam June, and Rosebush, Judson, et al., *Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Syracuse; reed, Tova Press, Special oversize limited edition, 1997, 88p.

————— and Hanhardt, John G., et al., *Nam June Paik: Global Groove 2004*, Guggenheim Museum Publications, 2004, 146p.

Ray, Gene, “Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime,” *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, Gene Ray (ed.), New York, D.A.P./Ringling Museum, 2001, pp.55-74.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, 1982, 201p. (ウォルター・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文，林正寛，糟谷啓介訳，藤原書店，2002年，405p.)

Wiener, Nobert, *Cybernetics, 2nd ed.*, The Technology Press, John Wiley & Sons, Inc., New York. Hermann et Cie, Paris, 1962, 212p. (ノーバート・ウィーナー『サイバネティックス—動物と機械における制御と通信—(第2版)』池原止戈夫他訳，岩波文庫，2011年，418p.)

—————, *The Human Use of Human Beings cybernetics and society*, Houghton Mifflin & Co., U.S.A, Doubleday Anchor Books, 1954, 199p. (노버트·Wiener 『人間機械論 人間の人間的な利用 原書改訂第2版』鎮目恭夫訳, みすず書房, 1992年, 206p.)

—————, *I am a Mathematician*, Doubleday & Co. Inc., New York, 1956, 380p. (노버트·Wiener 『サイバネティックスはいかにして生まれたか』鎮目恭夫訳, みすず書房, 2002年, 271p.)

—————, *God and Golem, Inc. —A Comment on Certain Points where Cybernetics Impinges on Religion*, The M. I. T. Press, 1964, 99p. (노버트·Wiener 『科学と神サイバネティックスと宗教』鎮目恭夫訳, みすず書房, 1979年, 149p.)

Stillson, Judah J., *The History and Philosophy of the Metaphysical Movements in America*, Westminster Press, 1967, 317p.

김은지[Kim Eunji] 『비디오 조각과 젠가 전자기계기술·백남준 그리고 미술관—독일과 일본』 한국학술정보, 2007, 268p.

김홍희[Kim Honghee] 『굿모닝, 미스터 백!』 designhouse, 2007, 275p.

구보타 시게코[久保田成子], 남정호[Nam Jung-ho] 『나의사랑, 백남준』 인수, 2010, 376p.

백남준 [Nam June Paik] 『백남준: 말에서 크리스토퍼까지』, 데커, 에디트[Decker, Edith], 리비어, 이르멜린[Libya, Ilmellin] 엮으니, 임왕준, 정미애, 김문영 옮김이, 백남준아트센터, 2010, 423p.

—————”전자와 예술과 비빔밥(1967)” 『백남준 추모문집 TV 부처 白南準』 삶과꿈, 2007, pp14-18.

조흥윤[Jo Heung-yun] 『巫: 한국무의 역사와 현상』 민족사, 1997, 418p.

유준상[Yoo Jun-sang] 他, 『비디오 때 비디오 땅』 국립현대미술관, 1992, 120p.

윤명로[Yoon Myung-ro] ”백남준의 예술과 선사상” 『백남준 추모문집 TV 부처 白南準』 삶과꿈, 2007, pp40-43.

이용우[Yong Woo] 『백남준』 三省出版社, 1992, 403p.

————— 『백남준 그 치열한 삶과 예술』 열음사, 2000, 318p.

【雑誌】

石井研士「戦後におけるラジオでの宗教放送の変化―三つの調査を比較して―」『國學院大學紀要 文学研究科 34』2002 年(a), 141-172 頁

——「ラジオと宗教放送」『國學院大學紀要 40』, 2002 年(b), 1-18 頁

——「戦後のラジオでの宗教放送とテレビ放送への移行」『國學院大學紀要 41』, 2003 年(a), 101-118 頁

——「ラジオと宗教」『高度情報化社会と宗教に関する基礎的研究』, 平成 11 年度～14 年度科学研究費補助金 基盤研究 (B) (2) 研究成果報告書, 2003 年(b), 1-52 頁

石田あゆ「<土に還る>文明批評家, 室伏高信のメディア論」『マス・コミュニケーション研究 (56)』, 2000 年, 78-94 頁

井上俊「戦後の宗教団体の電波メディア利用―神社本庁と日本短波放送のかかわり」『神道宗教』(208・209), 神道宗教学会, 2008 年, 123-136 頁

岩本政敏「語り継ぐ民間放送史 第 11 回 聖パウロ修道会の財政基盤でスタート」『月刊民放』26 (6), コーケン出版, 1996 年, 44-47 頁

久米正雄「空中法悦」『女性』5 月号, 1925 年, 54-60 頁

中見眞里「室伏高信と柳宗悦」『清泉女子大学紀要 48』清泉女子大学, 2000 年, 57-74 頁

室伏高信「ラヂオ文明の原理」『改造』7 月号, 1925 年(a), 30-47 頁

——「肉体の美的機能」『女性』10 月号, 1925 年(b), 170-187 頁

山本透, 小田原敏, 伊藤正徳「草創期の『ラヂオ気分』 ——東京朝日新聞の記事から——」『上智大学 コミュニケーション研究 14』, 1984 年, 71-150 頁

湯川秀良「宗教放送に一言」『ニューエイジ』7 月号, 毎日新聞社, 1954 年, 64-65 頁

吉永進一「近代日本における神智学思想の歴史」『宗教研究』84(2), 日本宗教学会, 2010 年, 579-601 頁

カチュンコ, スラフコ「飯村隆彦: クローズド・サーキット (閉回路) ビデオ

1972-2002」瀧健太郎, 田坂博子共訳, 2003 年

(http://alt.slavkokacunko.de/fileadmin/pdf/2003b_jap.pdf, 2014/02/19 取得)

パイク, ナムジュン「セリー・偶然・空間など: Darmstadt1958」『音楽芸術』12 月号, 1959 年, 82-101 頁

——「マルクスからシュペングラー…」飯村隆彦訳, 『季刊フィルム』8

月号, 1971 年, 161-162 頁

ヤングブラッド, ジーン 「同期芸術」 『季刊フィルム』 8 月号, 1971 年, 166-173 頁

Buchloh, Benjamin H. D., “Beuys: The Twilight of the Idol,” in *Preliminary Notes for a Critique*, Artforum, 1980, pp.35-43.

Hanhardt, J. G., “Chance in a lifetime,” in *ArtForum* vol.44, April, 2006, pp51-54.

(<http://artforum.com/inprint/issue=200604&id=10623>).

Lee, Chanwoong, “Electronification of Image: Zen, Shell, Schizophrenia,” in *NJP Reader #3*, 2012, pp.146-161

Levin, Kim, “Joseph Beuys: The New Order,” in *Arts Magazine* 54, 1980, reprinted in *Beyond Modernism: Essays on Art from the 70s and 80s*, New York, 1988, pp.173-184.

정소연[ジョン・ソヨン], 이원형[イ・ウォンヒョン] “시대적 변화에서 나타난 백남준과 그의 모순 “ 『한국콘텐츠학회논문지 Vol.11 No.7』 , 2011, pp.153-167.

(<http://www.dbpia.co.kr/Article/1496341>, accessed 2012/07/04)

오광수[オ・クァンス] “白南準과 보이스와 한국의 샤머니즘 —시원의 형식에 대한 염원—” 『A Pas de Loup de Séoul à Budapest』 Galerie Hyundai/Galerie Won, Corée』 , 1991, pp70-75.

【新聞・機関誌・全集等】

『愛善苑』 天声社, 1958 年 2 月 1・15 日号

『愛善苑』 天声社, 1959 年 8 月 1 日号

『愛善苑』 天声社, 1960 年 2 月号

『愛善苑』 天声社, 1961 年 6 月号

『大本七十年史 下巻』 大本七十年史編纂会編, 大本, 1967 年

『金光教徒』 1925,1926,1952,1956,1957 年

『金光教法』 1925,1926,1951,1952,年

『生長の家』 1952,1953 年

『中外日報』 昭和 36 (1961) 年 6 月 2 日号

『日本放送史 上巻』日本放送出版協会，1965 年

『日本放送史 下巻』日本放送出版協会，1965 年

『ラジオ年鑑 昭和 9 年版』誠文堂，1934 年

『ラジオ年鑑 昭和 10 年版』（複製版）大空社，1989 年

『ラジオ年鑑 昭和 11 年版』誠文堂，1936 年

『ラジオ年鑑 昭和 12 年版』誠文堂，1937 年

『ラジオ年鑑 昭和 22 年版』日本放送出版協会，1947 年

『ラジオ年鑑 昭和 23 年版』日本放送出版協会，1948 年

『ラジオ年鑑 昭和 24 年版』日本放送出版協会，1949 年

『ラジオ年鑑 昭和 26 年版』日本放送出版協会，1951 年

『NHK 年鑑 15 1962-2』ゆまに書房，2000 年

『NHK 年鑑’ 63 昭和 38 年』ラジオサービスセンター，1963 年

『NHK 年鑑’ 78 昭和 53 年』ラジオサービスセンター，1978 年

『NHK 年鑑’ 80 昭和 55 年』ラジオサービスセンター，1980 年

『NHK 年鑑’ 81 昭和 56 年』ラジオサービスセンター，1981 年

『NHK 年鑑’ 82 昭和 57 年』ラジオサービスセンター，1982 年

『NHK 年鑑’ 83 昭和 58 年』ラジオサービスセンター，1983 年

『「現代日本人の宗教意識」調査 結果の概要』NHK 放送世論調査所，昭和 57（1982）

年

『日本人の宗教意識』NHK 放送世論調査所，昭和 59（1984）年

『毎日新聞』1953 年 5 月 26 日号

최재영 『백남준 굿 최재영사진집』문인회(기획), fazi, 2011

『월간 춤』(月刊ダンス) 8 月号, 댄스포럼, 1985

【その他】

姉崎正治「いのちの連絡」原稿 姉崎資料 41,0-25-9（東京大学宗教学宗教史学研究室所蔵）

ジョン・ケージ「私の人間形成について」（稲盛財団 1989 年京都賞受賞記念講演会講演

録)

http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k05_c_john/img/lct_j.pdf (2015/1/13 取得)

「阿部修也インタビュー」:

<http://hive.ntticc.or.jp/contents/interview/abe> (2014/2/28 取得)

「クリスチャン地震被災状況」:

http://www.facebook.com/home.php?sk=group_199921783359066&id=2004868233025

62 (2014/1/25 取得)

現代美術用語事典 ver. 2.0 β 版』 <http://artscape.jp/artword/index.php> (2014/1/25 取得)

「リバイバル・ジャパン」: 2011 年 6 月更新, 「ネットワークと情報の力」

<http://www.revival.co.jp/2011/06/post-168.php> (2014/03/03 取得)

“Art and Future: Extract of Douglas Davis interview with Nam June Paik,”

<http://cyberneticzoo.com/?p=3437>