# メディア論的視覚とメディア・アートの射程

**A perspective of Media-theory and a target range of Media-art**

佐近田 展康

*SAKONDA Nobuyasu*

（以下のテキストは名古屋学芸大学メディア造形学部紀要創刊号（2008）に寄稿したものである。
禁無断転載）

## はじめに

本稿は、メディアに関する広範な議論を展望し、目下のアートの実践へとつながる「メディア論的視覚」の析出を試みる。その背後には、さまざまな目標がある。目標というより野心と言った方が正確かも知れない。そのどれも、まともに論述しようとすれば、間違いなく大部の書物になるだろう。はじめからまったく無謀な野心である。学術論文という制度のしきたりに従うなら、何とか確からしい内容が言える範囲へと限定的に話題を絞り込み、ささやかにアカデミズムの末席を拝借するのが礼儀というものだ。しかし、実際に論を進めてみると、切り分けて、小分けに論じることの不毛さ、不可能性を感じずにはいられない。まずは、超高速に、問題の全体を一気に総覧することが、何より先に必要だと痛感するのである。言い換えれば、本稿の中心になる対象、つまり「メディア」は、それだけ大きな射程を含みつつ、簡単に切り分けられない構造連関的な事象なのだ。

さまざまな野心のうち、第一のものは、「映像メディア」という新しい教育分野におけるリテラシーに関わる。つまり、メディアを語るうえで、基本的な諸概念を総覧することだ。映像メディア教育の予習ノートと言ってもいい。映像メディアは、現実からその一部を切り取って来るところから始まる。この「切り取り」のなかに膨大な問題群が潜んでいることは、誰しも薄々感じている。それを高速にスケッチし、何が問題とされて来たのかを描き出したいと思う。もちろん「メディアとは何か」が目的地である。ただし、それを論述するには、前もって言語、理性、精神、物質、身体、現実、世界、象徴、社会、科学、道具、技術…などといった恐ろしく厄介な概念を総覧せざるをえない。これらを、理解ずみの前提としてしまうと、メディアの概念は、平板で常識的なレベルから一歩も出ないと思われるからだ。そのため、本稿では「現実は、いかにして現実的か」という、もっとも基本的な問いから始める。いきおい、西欧思想史全体を相手にすることになり、第一章と第二章は、ミサイル並みのスピードでこれを駆け抜ける。

第二の野心は、映像メディアについて論じるなかで、単なる思弁的な理解だけを求めるのではなく、そこから実践的な展開軸を模索することだ。教育という領域に引き寄せて言えば、これはアート教育のひとつのリテラシーであもる。第三章では、具体的なメディア技術の発達が、芸術をどのように方向付けて行くのかを、両者の拮抗関係のなかで描く。そして、第四章では、メディア論と呼ばれる理論的な試みを概観するなかで、まさにアーティストのためにあるかのような、多数の魅惑的な視点と考察をひろいあげて行く。メディアの濫立のなかで、アートの動向がコンテンツ主義へと傾斜し、メディアの存在性が見えにくくなっている現代にあって、こうしたメディア論的な視覚は、より多様な観点でのアート実践に契機を与えてくれるだろうと信じる。

このことは、日ごろ、コンピュータや情報テクノロジーと戯れることで作品制作を進めている筆者自身にも、実践的な効果をもたらすだろう。本稿を準備するうちに、ひとつのイメージが芽生えて来た。それは、論ずること、理論的に書くこと

が、同時に、美学であり、アートの実践でもあるような、一体化した知の運動である。これは、深淵な哲学書が音楽家に霊感を与えるとか、画家が科学の本も書けるといった、昔からある異種交流の話ではない。18 世紀以来、理論的な学問営為と、アートの実践は、脳のまったく別次元の作業だと分離されて来た。これが、もしかすると、ひとつの行為に体現できないか？という野心である。その意味で、極めて私的ではあるが、ひとつの現代アーティスト像に関する指針を最後に提言しようと思う。

いずれにしても、本稿が取り扱う話題の範囲は広大で、採用する観点も多岐にわたる。それを限られた誌面のなかで、ハイ・スピードで駆け抜けるわけであるから、極端な単純化、図式化が随所にある。この種の領域を専門とする諸氏には、眉をひそめる飛躍も多いだろう。しかし、重要なのは、一気に総覧する視点の高速移動であり、アートの実践へとつながる効果だと、なかば居直りつつ、論をはじめたい。

# 1　言語・精神・現実

いまここに、私はいる。私の前には確かに世界がある。意味で満たされた現実の世界がある。ときに誤解や錯覚で見誤ることはあるにしても、それは例外であって、原則的に私の前には現実があり、いまここで、私はそれを見ている。

この現実の自明性に対して問いを投げかけることは、遊戯ではなく、現代に生きるわれわれにとって、ある意味で切実である。というのも、現代は「現実が、ますます現実味を失って行く時代」だと感じられているからだ。それはヴァーチャル・リアリティやネットワーク世界といったテクノロジーが切り開く典型的な仮想世界の問題だけに限定されない。ふつうに暮らす中で、何となく感じる、確からしいものから疎遠な空気。これは、われわれの時代の空気である。

それゆえ、本稿のテーマであるメディア概念理解への予習として、最初に「現実は、いかにして現実的か」という形而上学的な問いを立てたい。この問いは、哲学のうえではおもに「言語」の問題になる。そこで、まず言語と現実の関係についての話から始めよう。

## 1.1　言語と現実

「言語・精神・現実」は、アメリカの言語学者ベンジャミン・L・ウォーフが 1941 年に書いた論文のタイトルだ。

ウォーフは、言語が異なれば＜現実＞も異なると主張している。例えば、イヌイット（エスキモー）は、「雪」に関する言葉を数十も持つと言われる。雪とともに過酷な環境で生活するイヌイットにしてみれば、その微細な違いや変化の兆候を見逃すことは、生死を分ける重大事になる。他の社会文化に比べて彼らの雪言葉が豊富なのは、しごく当然の話だろう。

しかし、これを当然と認めることは、次の帰結を生む。言葉は、＜現実＞に貼付けられた単なるラベルではない。それどころか、＜現実＞を形づくるのは言語であり、言語が異なる人々はそれぞれ異なった宇宙、世界に住むことになる。その結果、われわれ日本人にはせいぜい数種類の雪の違いしか「見えない」が、イヌイットにはもっと多数の異なった雪が「見えている」ことになる。時間に関する言葉を持たないポーピ族の研究を通じて、ウォーフは、意識の経験そのものが前もって従う時間や空間のカテゴリ、世界の見え方（知覚から判断に至る認知プロセス全体）、因果律など思考の様式までも、すべて言語により規定されていると結論する。

われわれは、見たままの世界、感覚器官でとらえたままの世界が＜現実＞であり、実在すると自明に考えている。しかし、彼の言語相対論に従えば、言語がなければ、＜現実＞など存在しないし、

何も見えないし、何も考えることなどできない。これはメガネに例えると分かりやすいかもしれない。つまり「言語メガネ」だ。人間は気づかないままに「言語メガネ」をかけて世界を見わたし、語彙と文法規則に拘束されながら思考し、言語を発しながら行動している、そういった存在ということになる。

一方、ヨーロッパに眼を転じると、ウォーフが大胆にも並べた「言語・精神・現実」の三語は、最もナーバスな論争のキーワード、敏感な起爆装置であった。ここでは、あえて時間の流れを逆行しながら「言語・精神・現実」をめぐる近代西欧思想史をハイ・スピードでスケッチしておこう。

### 1.2　ソシュールと構造主義

20 世紀は、科学技術の世紀、映像の世紀、情報の世紀など、時代を画するキーワードで評されるが、加えて「言語の世紀」だと言っても良いだろう。それまで固有の実在として異なった観点と方法で語られて来た生活の諸領域（宗教、芸術、科学、社会、政治、法など）が、すべて「言語の問題」あるいは「言語に対するのと同じアプローチで語りうる問題」として再編される。その口火を切る金字塔が、1907 年から 11 年にかけてフェルディナン・ド・ソシュールが行った一般言語学の講義だった。ソシュールは、すべての人間が無意識のうちに使用している言語の内奥に分け入り、言語とは何かについて問いを立てる。ただし、はじめからこの問いが真摯であればあるほど、根源的な困難に直面する。なぜなら「言語を研究するために、当の言語を使わなければならない。そこで用いる言語とはいったい何か」から始めなければならないからだ。

そこで、ソシュールは、客観的に記述可能な言語の音声面から始め、それを＜差異＞のシステムとしてとらえる。有名なシニフィアン／シニフィエ概念の説明にあたって、ソシュールは 1 枚の紙切れを例にとる。思想（シニフィエ、意味されるもの、心的内容）は表であり、音（シニフィアン、意味するもの、記号）は裏である。裏を分断せずに同時に表を分断することはできない。例えば、ある動物に対してそれを「牛」と呼ぶ。1 枚の紙の裏には「ウシ」という音が、表にはその音に対応する心的意味がある。この紙を破ると 2 枚になり、それぞれが牡牛・雌牛に対応したとする。ここで必ず紙の裏には別々の音が張り付かなければならない。音はオウシ・メウシであっても ox・cow であっても何でも構わないが、必ず＜差異＞として違いが区別できる異なった音でなければならない。こうして紙はいくらでも細かく裁断できるだろう。大人／子供、食べるもの／食べないもの、飼育されたもの／されないもの …… そのつど＜差異＞が要請される。さきほどのイヌイットの雪言葉を思い返してほしい。彼らは英語であれば snow という 1 枚の紙を何十枚にも裁断し、別々の音で区別しているわけだ。

このように言語の音声面での機能は「どのような音で呼んでもよい（恣意的）が、他と違っていなければならない（示差的）」という消極的な機能しか持たない。加えて、どのように紙を破るかも恣意的なのだ。シニフィアン／シニフィエの議論に、そもそも＜対象＞が出て来ないことに注意しよう。対象（牛）は、はじめからあるのではなく、言語によって切り取られて初めて＜対象＞になる。ソシュールのたとえ話に「星雲」が出て来るが、夜空に散乱する無数の星から勇者オリオンの姿を切り取るのも、三ツ星の形を切り取るのも恣意的というとになる。切り取る星座の形と星のまたたく夜空との間には何の必然的な関係もない。

この説明では、最初に牛という 1 枚の紙から始めたわけだが、これは馬や鶏といった他の紙との関係があって初めて成立する「すでに破られた紙片」だということを忘れてはならない。すべては「異なったものとの関係性」が決める。この関係性の網の目は果てしなく広がり、われわれにとっての世界＝宇宙を包み込むことになる。これが、＜構造＞あるいは＜システム＞である。

ソシュールにおいて、言語メガネは＜ラング

langue＞と呼ばれ、それは「恣意的な差異のシステム」である。これを通して主観的世界は構造の網の目で区切られ、はじめて人間の前に意味のある世界が現れる。ただし、これは「社会的」に共有されなければならない。他者と共有され、世代を受け継がれるわけであるから、個々人が実際に話す言語（パロール palore）を離れて、ラングは客観的に実在することになる。したがって、意味ある世界の共有は、社会の成員が、世界に対して同じように理解し、行動する秩序をもたらす。これを社会科学的な観点から見れば、人間は＜象徴体系の秩序＞のなかに住んでいると言える。

ソシュールが言語研究の固有の対象として見いだした＜構造＞あるいは＜システム＞の概念は、その後、クロード・レヴィ＝ストロースにより文化人類学上の親族体系の分析へと適用される。こうして、言語とは異なる現象を、言語のように研究するようになり、以後、あらゆる事象に構造概念と構造分析が適用されて行く。ここに 20 世紀後半を席巻する知の運動 ――「構造主義」が誕生するわけだが、その詳細をここで語ることは慎もう。

### 1.3　科学的客観性という魔性

ソシュールの思想は、言語学という一領域をはるかに超えて、人間観の根本的修正を迫るものだった。言葉と意味の結びつきが恣意的であり、言葉と意味それぞれの分節化も恣意的であるとすれば、われわれの住む意味ある世界、つまり＜現実＞は、何ら確からしい必然性を持たない実体なき世界ということになる。加えてその現実の中で思考し、自由意志で自己決定しているはずの当の主体は、無意識のうちに言語の構造に支配されている。主体と客体の両側から自明性への亀裂が入り、大地から浮遊し始めた。

しかし、この種の考え方は、19 世紀の後半にさまざまな領域で同時多発的に発生し、準備されていたものだ。マルクスは、物質的条件とりわけ生産関係という下部構造が、文化や社会的意識を決定すると主張した。フロイトは、無意識の層を明らかにし、超自我（社会規範）と無意識下の性的リビードの戦場として自我をとらえる。デュルケームは、個人の外部にあって行動や思考様式を規定する社会的な集合意識の実在性を説いた。

興味深いのは、言語学、文化人類学、経済学、心理学、社会学と分野は異なっていても、彼らが共通して目指していたのが「科学的客観性」による学問的な自律だったことだ。彼らの理論が真に科学的と言えるかどうかは議論の分かれる所だが、ともかくも、近代自然科学の成立に遅れること二世紀、人間と社会を問う人文諸学は、自然科学と同様の客観性を追求しはじめた。科学的客観性の矛先が人間そのものに向いたわけだ。肉体は実験台のうえに乗せメスで解剖できるが、精神や社会をどうすれば科学的に扱うことができるのか。それゆえ、彼らは、まず最初に、それぞれの学問が固有に扱う客観的な対象と、研究の方法論を確定することから始めなければならなかったのである。固有性と自律性 …… これを獲得するプレッシャーは、第三章で触れる芸術においても重要なキーワードになるので、記憶にとどめてほしい。

### 1.4　近代的理性のパラドックス

しかし、その結果、科学的精神の前提となる「近代的理性」が土台から解体されるという、実に皮肉なパラドックスが生じる。ここで近代的理性の問題を簡単にまとめておこう。

近代科学の成立は、単に方法論の整備、実験観察による諸発見、理論の構築ではなく、科学的精神の主体である自我の解放をもって始まる。17 世紀前半、デカルトによって定式化された精神―自然の二元論は、中世の神の支配に代わり、理性を持って思考する自由な精神に、新たな支配者の座を与えた。森羅万象だけでなく、自らの身体をもモノとして切り離し、自然の側に引き渡す自然観と引き換えに、非物質として宙空を浮遊する純粋な精神、合理的理性としてのコギト（我思う）を

抽出したわけだ。千年以上にわたる神の呪縛から逃れるためには、それくらいハードな外科手術をしなければならなかった。宗教世界の重圧と肉体の牢獄から外に出て身軽になった精神は、転じて一気に自然を操作する立場に君臨する。

この精神から自然への働きかけこそが自然科学に他ならない。「近代＝モダン」の成立である。この理性がなぜ普遍的な客観性、つまり真理へと至るのかについては、18 世紀末のカントによってさらに精緻に検討される[1]。カントの課題は、近代的主体の最終兵器である理性が、どこまでパワフルかを論証することだった。デカルトのように精神と自然を分割してしまっては、そもそも自然が精神の手に負える相手なのかどうか、神秘になってしまう。そこでカントは大いなる取引を行う。つまり、人間は＜物自体＞を認識できないとあっさり放棄し、自然の一側面を切り捨てる代わりに、「認識が世界を構成する。世界は人間により認識された限りでの現象だ」と主客を逆転させたわけだ。つまり、精神の側から自然を呑み込んでしまったのだ。そのうえで、認識が従う形式は、すべての人間にとって、認識に先立って先験的かつ普遍的に与えられていることを論証してみせた。こうして理性は、個人差や社会文化や歴史の制約を受けない客観性と普遍性を獲得したのである。同時に、理性の発露としての自然科学は、究極の真理へと向かう最良の方法であることを保証された。

デカルトもカントも正面から言語について論じてはいない。彼らにとって言語はあまりにも自明で透明な環境ツールで、そもそも意識にすら登らならなかったのだろう。しかし、ソシュール以降の現代思想は、コギトも認識も、言葉によってでしか実行不可能な精神活動であり、必然的に言語の制約を受けることを暴露する。

### 1.5　錯乱のヒトと象徴体系

さて、ここで一気に人間存在の始点にまで遡行してみよう。問いは、なぜ人間は言語を持つのか？である。言い換えれば、言語メガネを外した裸眼はいったい何を見るのだろうか？

この問いへの回答は、実は、キリスト教西欧文明の起点において用意されている。「はじめに言葉ありき」だ。言葉は、ロゴスであり、論理、思想、神であり、理性的自我の成立要件だ。しかし、一神教の聖典は、あわせて言葉以前の世界も描いてみせる。エデンの楽園に住むアダムとイヴ、何の過不足もなく、他の動物との区別もなく、すなわち外部からいかなる助けを借りなくとも、自己完結した自然 ＝ 神の秩序。そこからの失墜が地上における人間の開始点だ。原罪、差異、すなわち反自然として地上に立った人間が、引き換えに受け取ったものが言葉に他ならない。はじめに差異ありき。

ホモ・サピエンス（理性のヒト）という人類観が、ひとえにデカルト＝カント流の近代的主体イデオロギーの所産だとすれば、構造主義以降はこれと大きく異なった人類観を発信する。ホモ・デメンス（錯乱のヒト）である［E・モラン 1973］。人間は、生命として不必要な過剰を際限なく生産し、それでいて生命に必須のものを宿命的に欠如させている。この非対称的なアンバランスにより、人間は、放っておけば父親を殺し、母親と近親相姦し、兄弟で戦争をし、自殺までする錯乱した存在として現れる。

まずは、この錯乱を押さえ込み、生き物として何とか棲息するために要請される秩序の技術が、言語に他ならない。つまり、はじめから言語は無方向に錯乱するアナーキーへの禁止として直立している。エデンの動物たちが住まう過不足なき世界が＜第一の自然＞だとすれば、人間の住む世界は、言語によって構造的に意味付けられた＜第二の自然＞なのだ。こうして、やっと、人間は、自明な現実、意味ある世界を経験するようになる。

そうすると、ソシュールのまだ破られていない最初の紙は、何の意味も取り出せない流転する混沌＝カオスということになる。そこに卵細胞の分裂のように＜差異＞の分節が入ることで、流転は形を結び、意味として捉えられる。別の観点で言えば、意味とは、言葉によって分節された対象に対して、社会の成員が同じような行動パターンを

とることであり、ありえたかも知れない無限の可能性から、ひとつを残して他を排除する根源的な規範だとも言える。こうして、言語は、自然を偽装し、象徴秩序のなかにヒトを編成する。

言語メガネを外した裸眼はいったい何を見るのだろうか？　もちろん真性のカオスである。しかし、ひとたび意味付けられた世界、象徴秩序の世界へと参入してしまったわれわれにとって、このカオスを見ること／語ることは容易ではない。象徴秩序の境界に立つシャーマン、狂人、芸術家、そして幼児が、その代弁者だと言われて来た。

われわれ（正常に言語を使う大人）が何かを「見る」とき、そこには言語によって構造的に意味づけられた視野が現れざるをえない。視線を移動させてもこのことは変わらない。したがって、構造は無限にわれわれの世界を包み込んでおり、それを取り払うことや、構造の外部を捕まえることは不可能に思える。素朴な構造主義は、人間社会や個人の安定化装置として、静的で硬質な構造を強調してしまう。しかし、どんな場合でも視野には「中心と周縁」がある。注視する中心には、はっきりと安定的に意味付けられた世界が現れても、視野の隅は果たしてそうなのだろうか。しだいに構造分析は、構造の周縁や外部へと言及し、その動的な変化を描き出す方向へと進んで行く。

1975 年、人類学の見地からこの周縁問題に注目したのが、山口昌男であった。そこで彼は、象徴秩序の構造そのものを再活性化するメカニズムとして、非差別民であると同時に神聖視される「異人」の存在を強調した。また、構造主義からポスト構造主義への臨界点に立つと評される精神分析学者ジャック・ラカンは、幼児が、生きる能力を欠いた胎児のまま根源的な欠如とともに生まれて来ることと、その一方で異常なまでに早熟な視覚の発達を対置し、有名な鏡像段階の理論を展開する。幼児は、自己と他者が未分化の混沌から、寸断された身体を経て、鏡に映った自己＝他者をひとつのまとまりへと統一し、言語により構造化された象徴秩序に入って行く。この成長のストーリーは、矛盾と裂け目に満ちた死闘である。ラカンは、無垢で天真爛漫な幼児のイメージとはほど遠い、少しでもバランスを崩せば狂気の淵に呑み込まれる、おぞましいまでの転生劇を、それゆえ、個人や社会の構造が足下から動的に突き動かされる契機を、描いてみせた。象徴秩序や安定的意味世界の根源として、あたかも精緻な結晶体や、無限に広がる金網のような硬質なイメージで思念されて来た＜構造＞は、こうして、ブヨブヨした不定形のゲルにまとわりつく弱々しい糸のようなものへと徐々に変貌して行く。そして、ポスト構造主義の時代を迎えることになる。

### 1.6　言語と思考の王国

これまで見て来たように、言語をめぐる西欧思想史において、われわれにとっての自明な＜現実＞とは、言語によって意味付けられた世界、象徴秩序、第二の自然であった。それは、自然から疎外された存在として産み落とされた錯乱のヒトが生きるための、人工的宇宙だと言ってもいい。ヴァーチャル・リアリティは、昨今のコンピュータ技術によってはじめて可能になった新しい現実だと言われるが、そもそも、現実とは、恣意的な言語によって構造化された仮想現実だと言える。ヴァーチャル・リアリティが、インターフェイス装置の存在によって、はっきりと人工物だと知られているのに対し、日常的な現実は、そのカラクリが見えないだけなのだ。

この種の考えの当否をここで問うことは不毛だろう。しかし。原初の言葉と原罪から出発する一神教の特異な伝統が、こうした思考様式を数千年にわたって熟成して来たのは事実である。その過程で、言語と思考、つまりロゴスは、もっとも崇高なものとして特権化されて行く。一点の曇りもない透徹した思考への偏執狂的執着は、言語と思考の王国を打ち建てずにはおかない。そこでは、ありとあらゆるものが論理的思考の対象となり、ついには、言語と思考そのものまで対象としてしまう。こうして、思考について思考する、言語について言語を使って考えるという、＜自己言及＞の際限ないループが始まる。一度始動したループ

は加速し、言語と思考の王国はますます肥大すると同時に土台から亀裂が入り、現実はますます根拠なき仮想として浮遊して行くことになる。

## 2　技術・身体・メディア

前章では、言語をたよりに「現実はいかにして現実的か」という問題をたどってみた。しかし、ここにすっぽりと抜けている問題がある。それが＜身体＞の問題だ。

20 世紀の思想、とりわけポスト構造主義以降の思想は、この身体問題の復権を唱える。身体は、西欧思想史の中で長期にわたって忘却、いや、意図的に黙殺されてきたものだ。しかし、爆発的に発達するさまざまな「メディア技術」が、いやおうなく身体の存在、その欠如や変容の様態を問題化せずにおれない地点まで人間を追いやった。身体問題の復権は、自明な自己の統一性に危機が差し迫った時代の、避けがたい要請でもある。

「現実はいかにして現実的か」という問題は、＜身体＞からも考察することができる。それは、言語と思考の王国が打ち捨てた＜物質＞と＜技術＞をテコに＜現実＞をとらえ返すものであり、糸の切れた風船のように浮遊する現実とは異なった、別様の姿を見いだす可能性を持っている。

### 2.1a　身体の三側面 …… 物理的身体

ここでは、身体に関する多様な論点の中から、さしあたり三つの側面をあげて検討して行きたい。まずは、客観的に観察可能な肉体から始めよう。あらゆる事象をすべて疑い尽くしても最後に残る＜主体＞から始めたデカルトにとって、＜身体＞は、他の生物や自然現象や人工物と何ら変わらない客観的物理対象となる。これをデカルトはすべて＜機械＞と見なした。身体は精妙な機械に他ならず、その形態は解剖学で、機能は生理学で研究され、故障を修繕するのが医学である。今日まで有効な機械論的身体観である。したがって、義肢やペースメーカー、感覚センサーの中枢神経への接続など、身体の部分的機能を、人工的機械に置き換えることも何ら不思議ではないし、人間性を冒涜するものでもない。このような身体をとりあえずは「物理的身体」と名づけておこう。

### 2.1b　身体の三側面 …… 経験的身体

第二は、「経験的身体」である。われわれが日常的にカラダと呼んでいるものは、決して物理的身体と同じではない。それは、極めて多層的であり、複雑な眼差しおよび眼差し相互のズレを含み込んだ総体としての経験現象である。経験的身体は、まずもってわれわれ自身に客体として経験される身体、それとともに、あらゆる主観的経験そのものが行われる場としての身体、この二重性として存在している。

われわれは、体内で繰り広げられているさまざまな生理学的活動 —— 臓器レベルから細胞レベルまで —— について知識として知っているかも知れない。しかし、通常それらを意識することはなく、服を着替えたり、食事したり、歩いたりするその時々に経験する身体は、ほとんどが無意識の海の中に浸っている。意識に登るのは注意というフォーカスが向けられたほんのわずかな部分だけだ。ボタンをかける行為ひとつを取っても、注意が向かう前景としての指先は確かに「ある」が、全経験を背景から支える場としての身体は「ない」に等しい。

しかし、何かがうまく行かなかった時に、身体は突如として現れる。ほんのわずかな段差につまずいて転ぶ時、病気になり臓器や器官が痛むとき、環境が不快へと転じるとき、欲望充足の欠如が一定レベルを超えたとき、無意識の海から身体が現れる。このとき、われわれは、身体が無かったのではなく、無意識の世界に隠れていて、これまでずっと、その世界を報告し＜媒介＞してくれてい

たのだと気づく。

この身体は、物理的身体と似ているようでいて、本質的なズレを持っている。例えば、水泳ができるようになる体験、自転車に乗れるようになる体験は、それまでバラバラだった身体の部分が、一挙に連動してひとつの新しい運動パターンを獲得する例だ。これは不可逆的な創発であり、泳げるようになった身体は、もはや泳げなかった頃の身体を追体験することができない。同時に、水という対象、その象徴としての海や川は、泳げなかった頃の近づきがたい異界ではなくなる。まさに身体を媒介にして世界が変貌するわけだ。この劇的なプロセスにおいて、物理的身体は何も変わっていないが、経験的身体は新しく生まれ変わると言ってよい。逆の例が突然の身体の喪失である。事故により脚を失った人は、実際には無いはずの脚に痛み、かゆみ、熱さや接触などを感じるという。ここでは物理的な身体は「ない」が、経験的な身体は確かに「ある」のだ。

さらに、そこに社会的な次元を導入するとき、経験的身体はいっそう複雑さを極める。経験において自己の身体は、「他者」から見られる身体に他ならない。ひとは衣服という記号を皮膚の上にまとい、化粧をし、割礼し、刺青を彫り、コルセットや纏足で畸形化し、ピアシングやインプラントで無機物と一体化する人体改造までいとわない。これらすべては、現実の他者および内面化された他者の眼差しへと投げかける身体である。身体はこうして自己と他者を＜媒介＞する。

前章を読んだ読者であれば、ここに「言語」の問題が介入して来るのを見て取るのは容易だろう。また、言語論だけではくみ尽くせない前言語的な経験、前言語的イメージについて議論する場が、他ならぬ身体であることも推察してもらえるだろう。そのスリリングな多方向の展開については、ベルクソン、フッサール、メルロ＝ポンティ、フロイト、ラカン、ドゥルーズなど、多くの論者が語るところだが、ここでは、経験的身体についてひとまず締めくくり、次へ進もう。

### 2.1c　身体の三側面 …… 技術的身体

第三の身体は、「技術的身体」とでも呼ぶべきものだ。人間は言語を持った生物としてホモ・サピエンス（理性のヒト）であるかも知れないし、ホモ・デメンス（錯乱のヒト）かも知れない。しかし同時に、ホモ・ファーベル（作るヒト＝技術のヒト）として存在しているのは疑えない事実だ。人間があって、次に技術的道具の発明／使用が付加的に続くのではなく、最初から技術とともにあり、生物としての身体を無限に超克して行くのが人間だといえる。この三つの人間観は、根本において異なったものではない。どれも反自然として地上に現れた人間が、言語的理性や象徴秩序、技術により根源的な欠如を補い続けるという、一神教的な宿命論のヴァリアントだ。

先にあげた自転車や人体改造の例のとおり、経験的身体に関する議論は、すでに技術的身体の問題を含んでいる。多くの文化において、言語の象徴秩序は、身体と外部の境界をとりあえず皮膚表面に定め、経験をその内部へと折り込んでいる。しかし、技術的身体は、この限界を軽々と突破してしまう。 例えば、経験を積んだ大工は、自分が使う工具を意識することなく、対象となる材木に集中する。このとき彼は、自己の身体と工具を一体化させている。言い換えれば、工具は大工の腕・手のひら・指の拡張である。同様に、自動車は歩くことの拡張であり、運転している人は自動車と一体化している。狭い路地に進入するとき思わず肩をすくめるのは、車幅が運転者の肩幅の拡張として捉えられているからに他ならない。ピストルを持つ男が「この距離なら撃てる」と思いながら不審者と相対するとき、男の腕はすでに空間的に拡張しているのだ。米同時多発テロ事件でわれわれが経験したのは、世界中の人々の眼が同一点を凝視し、同時に映像によって撃たれるショックであった。気づいていなくとも、すでにわれわれの技術的身体は、地球規模でリアルタイムな知覚を得るところまで拡張されていた、のである。こうして、人間は、石斧やミサイルにより敵を打撃し、

たき火やシェルターで身を守り、馬やスペースシャトルにより高速で移動し、のろしやIP電話により遠隔で会話し、鏡や人工衛星により自らを見る、そうやって身体を無限に拡張している。

以上のように、身体の三側面 —— 物理的身体・経験的身体・技術的身体 —— が渾然一体となるこの場こそ、人間特有の身体に他ならない。しかし、これら三者を単に並べただけでは、その相互関係のダイナミズムは見えて来ない。ここで、「メディア」の概念が要請される。

## 2.2　マクルーハンのメディア概念

メディアに関する一般的な理解は、次のように要約できるだろう。メディアは媒体であり、発信者から受信者へと向けられたメッセージを伝達する経路である。これは一般的な常識から専門的なコミュニケーション論、情報科学まで、広く共有されたメディア観であろう。ここでメディアは、あたかも「透明なパイプライン」のようにイメージされている[オング 1982]。重要なのはあくまでもメッセージ、伝達される内容であり、伝達経路（メディア）は二次的な問題になる。天気予報を知るのに新聞でもテレビでもインターネットでも同じというわけだ。もし、メッセージが阻害されたり変質しているようであれば、原因はメディアではなく、メディアに介入する外部からのノイズだとされる。

しかし、1960年代、欧米のアカデミズムの磁場から離れたカナダから、メディア論の旗手マーシャル・マクルーハンが登場する。彼のメディア概念は、常識的なパイプライン・モデルとは似ても似つかないユニークなものだった。

マクルーハンは、メディアを「人間の拡張」だと定義する。彼にとっては、新聞やラジオ、映画、テレビ、インターネットなどわれわれが普通にメディアと呼ぶものはもちろんのこと、自動車、住居、電灯までがメディアの概念に含まれる。およそ人間が作り出したものならすべてがメディアと言わんばかりだ。しかし、一見、的外れで無節操な拡大にみえる彼のメディア概念は、すでに身体の三側面について検討して来たわれわれにとっては、決して突飛なものではないだろう。

マクルーハンは、つねに身体との関わりにおいてメディアをとらえ、まさに物理的身体・経験的身体・技術的身体のダイナミックな関係性に関心を集中させている。なぜなら、彼の本当の研究対象は、メディアが人間の身体およびその集合体としての社会におよぼす「作用」にあるからだ。発信者と受信者を両極に置くパイプライン・モデルは、すでに身体の問題を捨象してしまっているがゆえに、彼にとって採用できる出発点ではなかった。

マクルーハンのメディア概念をより詳しく理解するために、あえて原始的な武器である「槍」を例にして、筆者なりにパラフレーズしてみよう。槍という武器、すなわち技術的道具は、人間の暴力の拡張である。マクルーハンであれば手（拳）の拡張と言うかも知れない。いずれにせよ、マクルーハンの「拡張」は、身体がふくれあがって膨張するといった意味ではない。それは次の三段階の弁証法的過程をひとまとめにした用語である。まず、身体の一部を道具として切り離し、外化する。第二に、外化された身体を客観的に見て理解する。第三に、そのうえで自己の身体の一部としてあらためて取り込む。「私たちは道具を形作り、その後、道具が私たちを形作る」のである。

このことをふまえて、槍が技術的道具からひとつのメディアとなる動的な過程を、架空の部族の寓話として描いてみよう。

槍の登場によって、人間は組み合って直接相手と殴り合うことから離れて、距離を置いて戦うようになった。このわずかな距離が、身体を外化し、理解し、再び取り込むプロセス —— つまり槍が「メディア」となる最初の一歩になる。ここで槍は、イメージや概念である前に、ひとつの「物質」である。重く、長く、簡単には扱えない。このことが特殊に訓練された新しい身体を要請し、実際に生み出す。その結果、戦闘員と非戦闘員が分化し、部族の社会関係が再編される。戦闘員はさらに、合図を与える者、敵をおびきよせる者、槍を

持って突入する者、槍を投じる者などに分化し組織化されるだろう。軍隊という社会組織と戦術の歴史が始まる。(技術が社会関係を再編する)

また、槍は、手にもって直接に相手を刺せる距離だけでなく、投げて届く範囲という戦術的距離も与えてくれる。その結果、部族にとっての空間は変容し、自然の地形は突然に戦略的要塞として知覚され始める。槍を投じるために最適な場所、敵に見つかりにくい場所、見張りに適した場所などだ。これらを境界にして、土地を持たない部族にも領地と敵地が出現する。それとともに、未来の戦闘のために槍の手入れをする戦士たちの脳裏には、この槍で撃つべき他者、すなわち領地を侵犯する「侵略者」という名の新しい他者が現れるだろう。それは、獲物を取り合い素手で取っ組み合っていた過去の他者とは、もはや根本的に異なった新しい他者である。実際に侵略者が現れたから槍が必要になったのではなく、槍の登場が侵略者を生み出すのだ。(技術が知覚を再編する)

知覚に現れたこれらすべてのものには名前が付けられ、言語の象徴秩序へと組み込まれる。さらに、侵略者は本性からして邪悪であり、コミュニケーション不能な「異教徒」であるというイデオロギー的な物語が追加されるだろう。その反対物として神の正義を実行する正統な「わが部族」の物語が成立するに違いない。槍が弓や火器に取って代わられ、武器としての有効性を失ってもなお、それは、部族にとって殉教した幾多の戦士の勇敢さと神による正義の行い、そして部族統合の象徴になり、歴史へと織り込まれる。(再編された社会関係と知覚が象徴体系に組み込まれる)

以上の寓話は、媒介作用（メディエーション）の動的なプロセスを描いている。はじめに、何かを伝えたい自己がいて、そのメッセージを受け取る他者がいて、そのあいだにメディアが生まれるのではない。はじめにあるのは、槍という技術的道具だ。道具が自己と世界（他者）を生み出し、それらを媒介（メディエート）する媒体（メディア）となるのだ。身体の境界は、自己と世界の境界に他ならない。技術によってこの身体を拡張するとき、大なり小なり自己と世界は同時に変化する。その変化を受けて、新しい自己と世界の関係を取り結ぶプロセスが媒介作用である。したがって、新しいメディアの登場は、新しい身体、新しい自己、新しい他者の出現であり、新しい世界の創出なのである。

### 2.3　メディアはメッセージである

「メディアはメッセージである」という言葉は、マクルーハンの著作中で最も有名でありながら、定義の定まらない意味深長な格言だ。さまざまな読解の試みを煙に巻くように、マクルーハンは「メディアはマッサージである」などと駄洒落を言ってみせる。

しかし、コミュニケーションにおけるメッセージの究極的な機能が、ある人の思想を表明することで、他人を説得したり、思想を変えさせたり、行動に駆り立てたりする「遂行力」だと考えれば、どうだろう。「メディアはメッセージである」と彼が言うとき、メディアとは、透明なパイプラインといった＜モノ＞ではなく、まずもって＜力＞なのだ。

すでに身体の三側面で見て来たように、身体は、物質、無意識、意識、社会、言語（象徴）、技術が複雑に交錯する場だった。 しかし、まだまだこの見方は解剖学的でスタティックである。メディアの概念を導入した瞬間に、拡張という運動を持ち込んだ瞬間に、これらすべての要素がいっせいに動き出す。

＜力＞としてのメディアは、媒介作用（メディエーション）の動的なプロセスを通じて、これら身体の諸要素をいっせいに動かし、知覚と社会関係を再編してしまう。しかも、その運動は、外部ではなく、物質的肉体、無意識、意識を含んだ身体において起こる。これを比喩したのがマッサージという言葉に他ならない。マッサージの手は、肩の凝りをほぐし人体の生理学的機能に働きかけると同時に、人間の無意識の層にも意識の層にも同時に働きかけるからだ。

メディアを、何かひとつの＜モノ＞のようにと

らえてはいけない。それはメディア概念から離れることだろう。メディアとは＜力＞であり、＜作用＞であり、身体のすべての要素が相互連関的にいっせいに動き出す動的なプロセスそのものである。

### 2.4　メディアの展開史

さて、以上のメディア概念を念頭において、具体的なメディアが実際にどのように知覚と社会関係を再編して来たのかという歴史を、マクルーハンの議論にしたがってたどってみよう。マクルーハンは、メディアの展開史を、音声メディア、文字メディア（手書き→印刷）、電子メディアに区分する。彼の理論が最も生き生きと描き出すのは文字メディア、とりわけグーテンベルクの活版印刷術がもたらした決定的なメディアの変革に関する部分である。それを中心に駆け足で概説しよう。

第一章で見たように、人間の誕生は言語とともにある。「はじめに言葉ありき」だ。その言葉とは「話し言葉」であった。われわれはふつう、話し言葉を聴覚の現象だと考える。しかし、声によって他者とコミュニケートするためには、双方が直接向かい合って近接していなければならない。当然の結果として、そこには話し言葉を聞く聴覚だけでなく、視覚も触覚も嗅覚もすべて一体として動員される。いや、このように五感をバラバラに扱うのは、文字メディアにより視覚が突出して切り出された以後の習慣であり、そもそも人間にとって、五感は区別不可能な一体の経験だったはずだ。したがって、話し言葉、つまり音声メディアによるコミュニケーションが支配的であった口承文化の主役は、全感覚的な存在としての人間である。神話など多くの口述伝承は、言葉の音韻的リズム（恐らく詩と呼ぶものの本質）に満ち、語り／聞くことの快楽をもって、直接に人から人へと全身で受け渡されるものだったに違いない。また、今日では分離してしまった「考えること」と「話すこと」は、何の矛盾もなく一体だったに違いない。全感覚的な存在の人間にとって、世界、時間、空間がどのように知覚されていたのかは、いまとなっては想像の域を超えている。

文字メディアが登場するやいなや、この状況は一変する。とはいえ、マクルーハンは、時間や空間を超える文字メディアの伝達可能性に注目するだけにとどまらない。あくまでも新しいメディアがどのように知覚と社会関係に影響を与えるかに注目する。その観点から、彼は、同じ文字でも、表意文字、アルファベット、活字をはっきりと区分する。象形文字、漢字などの表意文字は、イコン（図像）の延長であり、意味と文字は一体化している。表意文字の文化では、話し言葉は決定的な影響を受けていない。しかし、アルファベットは、それ自体は何の意味も持たない音声の記号である点で、言い換えれば、聴覚を視覚に置き換えてしまう離れ業を達成した点で、決定的な影響を与える。アルファベットの登場により、強い視覚的偏向が生じ、もともと全感覚的な経験だった話し言葉は、純粋に聴覚的な経験へと追いやられる。これは人間の感覚が「分離」されたことに他ならない。

一方、文字は思考の外在化を可能にし、思考は眼と手で操作できるものへと変質する。ウォルター・オングが指摘するように、アルファベット文字による書き言葉が登場する以前には、まとまった思考、首尾一貫した体系的意見の陳述は存在しなかった。時間の流れを逆行して、後ろから前へと何度でも繰り返し、思考（文章）をスキャンできるようになって、曖昧な言葉の加筆訂正、不必要な繰り返しの削除、論旨の修正、つまり今日で言うところの「編集」された思考が成立する。

このことについて、マクルーハンは、文字によって世界を分節化し、それを空間内（紙の上）に線状的に並べ、論理的に構造化できるようになった点を強調する。前章で見たように、分節化、すなわち差異としての記号により世界から対象を切り取って来ることは、言語の根本的機能であり、文字の登場以前から実在していたものだ。ただし、言葉を話す主体にとって文法規則が意識されないように、分節化の過程も無意識下で進行する。し

かし、文字によりそれを視覚的にとらえたことで、分節化ははっきりと意識され、強化されるようになる。たとえて言えば、世界はジグソーパズルのようなものになり、その断片を好きなように取り外しては紙のうえで組み合わせてみる、そんな思考シミュレーションが可能な世界へと変容したのだ。

15 世紀のグーテンベルクの活版印刷術は、この文字文化の持つポテンシャルをはっきりとあらわにした。アルファベットは、それ自体は何の意味も持たない記号であり、今日の情報ビットの 0/1 にまで通じる均質な単位となる。マクルーハンによれば、これが均質な時間と空間の観念をもたらすのだが、印刷術は、活字という均質な単位により、この新しい時空の特質を明解に示し、機械化と大量生産で膨大な人々に浸透させた。それは、一方で、学術ラテン語という日常語とはかけ離れた均質な言説空間、つまりアカデミズムをもたらし、近代的学問の土台を形成する。また、均質な時間と空間の観念は、他方で、大量に印刷される書物や新聞により、同じ国語を話す（読む）共同体としてのネーション（国家）を形成することになったのだ。ひとくちに文字といっても、手書きの写本時代には決して実現しなかった知覚と社会関係の再編が、活字メディアによって達成されたのである。

さて、マクルーハンの議論は、次に電子メディアへと移行する。彼が活動したのは、ようやくテレビが普及し始めた時代までだった。その時代背景のもと、ラジオやテレビといった電子メディアは、活字メディアを終焉させ、かつて話し言葉の文化で主流だった全感覚的経験を復活させる、とマクルーハンは言う。電子メディアは、人間の再部族化をもたらし、さらに、いずれは中枢神経系の拡張として全地球をおおうグローバル・ビレッジ（地球村）が形成され、人類はひとつの部族となる。

こうした考えは、きわめて楽天的な見当違いとして、多くの論者に非難されている。テレンス・ゴードンのマクルーハン論を読めば、これらの批判が必ずしも的を得ていないことが分かるが、現在のわれわれが直面している情報テクノロジー社会の問題に向き合うには、やはり限界と粗雑感は否めない。ここでは彼の批判や弁護をするのではなく、次の二点を抽出するに留めておこう。電子メディアの時代では、全感覚がメディアにより影響を受ける。そして、電子メディアは、活字メディアが実現したネーションを超えてグローバル化する。

### 2.5　メディアの物質性

メディアの展開史におけるマクルーハンの議論は、いわゆる「メディア論」の典型的な思考様式を教えてくれる。それは、具体的なメディアにおける「技術の物質的特性」が、知覚と社会関係の再編の「中身」を具体的に方向付ける、という論旨である。羊皮紙、紙、インク、製本、活字などは、コミュニケーション論の観点からすれば些細な問題にすぎない。しかし、こういったものの物質的特性が、ひとつひとつ小さな技術的要請を人間に課し、一定の行動と思考のパターンを導き、ひいては人間を変革してしまう。

しかし、このように整理してしまうと、話は単純な技術決定論に落ち込みかねない。実際、マクルーハンは、＜物質＞と＜技術＞という、メディアにとってもっとも基底的な問題をとらえていながら、それらを「あらかじめ与えられたもの」として掘り下げないままに、結論を急いでいるように思われる。 その結果、新しいメディア技術が、どのように社会や個人に受け入れられたり、見捨てられたり、無意識のうちに影響を与えるのかといった、生々しい受容／拒否のメカニズムが見えて来ない。このことは、なぜメディアが透明なパイプラインとして現象するのかという重要な問題も置き去りにしてしまう。さらに、新しい技術は、突然に空から降って来るのではなく、たえず運動し進展していることについても、十分に考察されているとは言えない。

言語と思考から出発して、身体とメディアを経

由するなかで、ようやく＜物質＞と＜技術＞の問題にたどり着いた以上、このあとの一歩を踏み込むことが必要だと筆者は考える。とりわけ後述する「メディア論の実践」へ向かうためには、メディアの教科書的理解に留まっているわけにはいかないからだ。

ここで、蓮實重彦が重要な議論を展開している[蓮見 1997]。 蓮實は「あらゆるメディアは二度誕生する」と論じるなかで、マクルーハン流のメディアのダイナミズムが、透明なパイプラインへと変容していく時系列の過程を描いている。

蓮實が言うメディアの「第一の誕生」は、文字通り新しいメディア技術が発明され、世の中に普及して行く段階を指す。このとき、そのメディア技術は、「自然ならざるもの」として違和感を保っている。それは、自然 —— といっても言語の象徴秩序によって構成される＜第二の自然＞ —— のなかで、不気味に突出した外部、むきだしの物質性として現れる。はじめて写真を目にした人びとは、その物質性をはっきりと意識し、写真の内部に被写体の魂が吸い取られていると感じたという。

このメディアの物質性とは何だろうか？　筆者が言う「物質」とは、自然科学における物理的対象だけに留まらない。物理的対象とは、われわれが肉体の感覚器や観測機器で把握するモノであり、すでに透明化された技術と言説（科学的言説）に回収された後の現象なのだ。この現象の背後に想定される＜物自体＞は、カントによれば認識の外部にある。それは決して言葉で捉えられないゆえに、永遠に経験不能だとされた。

一方、ラカンは＜物自体＞を＜リアルなもの＞と呼び、認識のとどかない構造の外部、彼の用語で言う＜現実界＞にあると考える。しかし、カントのように永遠に経験不可能な外部へと追いやるのではなく、ときおり構造の裂け目を通して日常の意識のなかに、慣れ親しんだ意味のなかに噴出して来るものとして描く。その限りで、＜リアルなもの＞は、外部から構造を突き動かす動的な何ものかなのだ。

また、ハイデガーは、芸術作品により闇から立ち現れる存在としての＜大地＞という概念で、ほぼ同様の内容を表現している。この＜大地＞と、言語による象徴秩序である＜世界＞との拮抗が、彼の美学テーマであった。ハイデガーは、＜大地＞を隠蔽し＜世界＞へと組み入れるものが技術であり、逆に＜世界＞のただなかで＜大地＞を露出させるのが芸術だと考える[ハイデガー 1960]。

本稿で言うメディアの物質性とは、ラカンの＜リアルなもの＞、そしてハイデガーの＜大地＞への射程を含んでいる。人間の立つ地殻は、決して直接見ることはできないが、いつも不気味に地殻変動を起こしている運動体である。その変動はメディアを、そしてそれに接続された身体を無意識のうちに揺るがさずにはおれない。メディアの物質性とはこのようなものだ。第一の誕生を終えたばかりのメディアは、この物質性を露呈し、決して直接見ることのできない地殻を、構造外部のカオスを、間接的にほのめかす。それは、ある種の「異界の知覚」だと言っていいだろう。結果として、メディアによって伝えられる内容は、不気味さ、まがまがしさ、神秘性といった不自然さをまとう。写真の内部に幽閉された魂のように。

さて、蓮實の言うメディアの「第二の誕生」とは、この物質性が意識されなくなり、メディアが透明になって＜第二の自然＞の一部となる段階だ。例えば、われわれは書物を読むとき、書かれた内容に没頭し、書物の物質的存在を忘れている。写真を見るとき、映った映像に集中し、物質としての写真そのものは消えて透明になっている。そこにはもうメディアの違和感、不気味さ、神秘性はない。

これが第二の誕生を終えたメディアの自然である。あるいは知覚の再編を終えた後のメディアだと言っていい。この段階では、メディアは、完全に象徴秩序へと統合され、意味論的に漂白され、無害化され、透明化されている。

象徴秩序は、反自然として生まれついたホモ・デメンス（錯乱したヒト）に構造的な秩序を与え、意味論的に安定した＜第二の自然＞を与える。言語に回収され、象徴秩序に編成され、名指され、思考されるようになった「外部」は、もうカオス

や異界ではない。安全で無害で漂白された「内部」になる。そうなった時、言葉とそれが指し示す対象は、ごく自然に「最初からずっとそうであったような」意味として現れ、対象を媒介するメディアは透明になって意識から外れる。そう、「見たままの自明な現実」が現れるのだ。したがって、メッセージを通過させるパイプラインというイメージ、つまり常識的、コミュニケーション論的な意味でのメディアとは、第二の誕生を終え、象徴秩序に編成された後のメディアだということが分かる。

ただし、間違ってはならないのは、いくら透明になったとはいえ、メディアの物質性がなくなったわけではない点だ。メディアは、物質性と象徴秩序という二つの次元に、つねに同時に足を浸している。言い換えれば、メディアは、構造外部のカオスから象徴秩序の自明な現実までを、縦に貫通し、媒介している。ただ、われわれの日常の意識において前者が見えなくっているのだ。

マクルーハンをはじめ、第四章で紹介する多数のメディア論者たちは、すでに透明になってしまったメディア、透明になりつつあるメディアに潜む物質性を暴き出し、身体に対する媒介作用（メディエーション）の実態を描くのである。ある意味で、メディア論は、ハイデガーが芸術に期待した機能を、理論的言説において実行していると言ってもいいだろう。

### 2.6　技術への根源的な問い

ところで、なぜメディアはその物質性を隠すのだろうか？　もちろん象徴秩序の構造そのものが、あらゆる異質なものを回収し、意味論的に安定した世界を現象させる、といえばそれまでだ。しかし、ハイデガーは、ここにもうひとつの巨大な問題が潜んでいると言う。それは「技術」である。技術は、まさにメディアの核心であり、その物質的次元に直接作用しているという意味で、われわれの問題にも深く関わる。

われわれは、さまざまな技術的成果、その表面的な現れに囲まれて暮らしている。いまや技術は、世界全体を覆う環境となった。しかし、多くの人は、いまだに自分の外側に技術があって、われわれは必要に応じてそれらを利用しているだけだと、素朴に考えている。ここに、技術を単なる道具とみなし、自己と切り離す強固なイデオロギーが横たわっている。その由来は、ふたたびデカルト＝カント流の身体を欠いた近代的主体論にまでさかのぼることになる。

前章で見たように、近代的主体は、宙空を浮遊する自由な精神を獲得し、自然に対して働きかける。その働きかけの典型が自然科学だった。ただし、働きかけるためには具体的な手段が必要だ。これが道具としての「技術」である。すなわち近代的主体は、目的実現のために中立的で合理的な道具を生み出し、利用し、理性でもって自然の真理をあらわにする。17 世紀から今日まで、この図式こそ技術に関するもっとも強固な常識的信念となって来た。地球環境を破壊する現代テクノロジーに対して、もっとも批判的な論客でさえ、技術そのものの道具的中立性は疑わない。

しかし、ハイデガーは、この常識こそ、技術の本性を見事に隠蔽していると見る。そして「技術の本性は決してなんら技術的なことがらではない」と、根源的な問いを投げかける[ハイデガー 1962]。＜大地＞と＜世界＞の概念で触れたように、彼にとって技術とは、＜大地＞を隠蔽する力であった。筆者に言わせれば「世界に対する技術的なアプローチというたったひとつのものだけを残し、そこへすべてを収斂してしまう力」になる。いずれにしても、技術は絶え間なく進歩と拡大を続ける。人間のあくことなき進歩への欲求がそうさせるのだろうか。 しかし、 軍事や生命工学のように、技術がひとり歩きし、政治や法律や社会制度がその後から追い付けないでいる実態をみるにつけ、技術が本質的に、人間とは独立した固有の原理で運動している「ひとつの主体」ではないかと思わずにはいられない。意志を持った機械が人類を管理するというのは、ありふれた SF のモチーフであるが、技術は、たしかに得体の知れない巨大な運動でありつつ、表面的には中立的な道具を

偽装し、みずからを隠す。このことと、メディアがその物質性を隠すことは、実はパラレルではないだろうか。さらに言えば、知覚と社会関係を再編する力としてのメディアにおいて、そのもっとも根源的な力の源泉は、実は技術の本性にまで行き着くのではないか。 このためには、ホモ・ファーベルにおける原初的な技術と、現代テクノロジーが同じものかどうかを問わねばなるまい。

言うまでもなく、これらの問いはあまりにも深淵で巨大であり、本稿の範囲を明らかに逸脱している。これ以上、問いを継続することは慎もう。それよりも、以上のメディア概念をふまえて、メディア技術とアートの関係を具体的に検証して行きたい。

## 3　メディア技術と芸術の闘争

前章において「メディア」という概念を検討するなかで、われわれは物質性と象徴秩序という二つの次元に、同時に足を浸している存在としてメディアをとらえた。技術の発展は、メディアの物質的次元に作用しながら、メディアのあり方を変質させて行く。結果として、われわれの身体も絶えず再編され、見たままの自明な世界も再編されて行く。一方、言語の象徴秩序は、名指すことによって対象の持つ物質性を透明化し、身体の劇的変化を、ある意味で中和して無害化し、安全なものとする。つまり、「見たままの自明な現実」を絶えず再更新しつつ安定化するプロセスだと言える。

一方、19 世紀後半から 20 世紀冒頭までの時代は、メディア技術の爆発的発達の時代だった。写真も、映画も、録音も、ラジオも、電話も、世界を根本的に変革し現代社会の基礎を築いたメディア技術は、すべてこの時代に生まれ、急速に浸透したものだ。マクルーハンの議論で見たように、音声言語の時代から文字の登場を経て、印刷技術に基礎を置いた書字文化が開花するスピードと比較すれば、まさに瞬間的爆発としか呼びようのない事態だった。

本章では、このような新しいメディア技術の発達が、どのように知覚と社会関係を再編し、世界を変えていったのかを、とくに芸術との関係において見て行きたい。いつも、芸術家の鋭敏な感性は、ひとつ先の時代を予感し作品の中に反映する、と言われて来た。しかし、これほど大規模なメディア技術の瞬間的爆発は、芸術家の予見的感性さえも超えるスピードだったのではないだろうか。以下に論じる近代芸術家の姿は、次の時代の予言者というより、いまの時代に追いつめられて行く姿として映るかも知れない。

### 3.1　写真に追いつめられる画家

芸術家がメディアの存在に気づく契機は、技術が開く新しい芸術表現の可能性というよりは、これまでの芸術の領域が根源的に脅かされるかも知れないという不安であった。言い換えれば、技術という正体不明な巨大な運動のなかで、芸術が占めるべき位置の変化、立脚点への根源的な揺さぶりに対する不安と言ってもよいだろう。

最初の不安は、19 世紀の写真の登場によって画家たちに訪れる。といっても、写真が絵画にとって代わり、いずれ平面視覚芸術の王座を奪い取るとか、画家が職業から追われるといった危機感ではない。たしかに、画家たちの多くは写真家へと転向し、新興ブルジョワジーのために肖像写真を量産するようになっていった。しかし、本質的な脅威はもっと深いところにあった。つまり、写真が＜描くこと＞の座を、人間から技術的機械へと移しかえたという点だ。眼で知覚し、心を経由して、手で描くプロセスを介さずに、まったく技術的な過程によって、対象そのものが、あるいは光そのものが「自らを直接に描くこと」を可能にしたわけだ。フォト＝グラフ、シネマト＝グラフ、フォノ＝グラフ、人間を介さずに、機械が「グラフ＝書く」時代が始まったわけである。

さらに、写真によって奪われたのは、画家の訓練された「手」だけではない。「眼差し」もまた、根底的な揺さぶりに直面する。1857 年、気球に乗ったナダールは、上空から見下ろすパリの風景を撮影した。鳥の眼、いや神の眼の追体験と商品化である。疾走する蒸気機関車から撮影された流れる風景は、神の速度の転写だった。1878 年、エドワード・マイブリッジの連続写真は、馬のギャロップを時間的に止めてみせ、過去の画家が描いて来た馬の走りが「嘘」だったことを証明した。

1930 年代に、カラー写真が登場した時に、多くの人々はそれを「不自然」だと感じ、先端科学を応用しただけの人工的なキッチュとして違和感を持ったという。これは、モノクロ写真が、当時すでに「自然」だったことを逆に証明している。この自然さは「慣れ」の問題だけではない。むしろ、モノクロ写真というメディアは「単なる写真」となり、そこに写っている映像コンテンツを伝える「透明なメディア」となっていたのだ。しかも、その映像は、いつかどこかで撮影された現実の証拠だった。これは＜映像＝真実＞であるという、知覚の再編成（言い換えれば世界の再編成）がすでに完成されていたことを示す。登場時には、被写体の魂を吸い取る異界の技術だった写真が、突出した物質性の違和感をすでになくし、第二の誕生を終えて、象徴秩序に回収されていた証左なのだ。

メディア技術の発達によって、次々ともたらされる新しい知覚は、それが自然なものとなり、ついには自明な現実、肉眼を凌駕した真実の世界を構成するに至る。肉眼で見ることにこれまで何の疑いも持たなかった画家にとっては、まさに「見たままの現実」の否定、「見ること」そのものへの震撼だった。こうして画家は、写真との関係において、絵画に固有な何事かを＜思考＞せざるをえない立場に立たされる。

### 3.2　芸術家からの反作用

マイブリッジの馬の連続写真に対し、内面の彫刻家オーギュスト・ロダンは、写真の方こそ嘘をついていると主張する。なぜなら「現実において時間が止まることはない」からだ。ロダンにとっての現実が、写真に写った現実と異なったものであることは言うまでもない。それは、肉眼でもレンズでもなく、心の眼によって捉えられた現実なのだ。この主張が、意識における生きられた時間性という正当な哲学的問題を議論していると認めつつも、写真が淡々と突きつけて来る真実の証拠能力に対して、彼の抗弁は、やはり退却感を否めない。

このロマン主義的な退却感から、エネルギーを反転させて、新しい芸術の神学を樹立しようとしたのが「モダニズム」だった。モダニズムの出発点は、詩人ボードレールにさかのぼると言われる。ボードレールが見極めた同時代の芸術の行方は、つぎつぎと更新されるメディア技術の＜新しさ＞により、それがもたらす知覚と社会関係の再編のなかで、まさに「追いつめられて行く芸術」に他ならない。その圧力を反転させ、芸術固有の領域を見いだすこと、それがボードレールの課題だった。写真の真実とは異なる芸術固有の真実とは何か？

1863 年、彼は言った。「現代性とは、一時的なもの、うつろいやすい、偶然的なものであり、これが芸術の半分をなす。そして後の半分が、永遠のもの、不変のものである」と。現実の写実の担い手は、芸術から技術の領域へと移った。しかもその現実はつぎつぎと新しく塗り替えられて行く。もはや自明の現実、確固たる現実などなくなってしまった。したがって、芸術家の仕事は、見たままの現実を拒否するところから始まる。それを超えて、現実の背後に隠れている永遠なもの、不変なものをつかみ取って来ること、これが新しい芸術家にとって固有の課題となった。

一方で新興ブルジョワジーの盲目的な進歩信仰にあらがいつつ、他方で 19 世紀ロマン主義の懐古趣味と内面への沈潜に逃避しない道は、芸術が＜新しさ＞というモダニティ＝現在性をみずからの使命として獲得する以外にない。技術に負けない＜新しさ＞を、この現在において獲得すること。

この＜新しさ＞は、「内容」の新しさであるはずがない。なぜならボードレールは、見たままのもの、つまり像を否定しているからである。また、否が応にも技術がつぎつぎと新しい知覚の扉を開いて見せてくれるからである。代わって、うつろいやすい現れの背後にあって眼には見えない抽象的な「形式」こそが、創造の対象となる。新しい形式を創造することを通じて、目に見えぬ永遠なもの、不変なものを持ち来らすことが、モダニズムの核心的テーゼとなった。[田辺秋守 2006]

こうして、世紀転換期の画家は、あるがままの対象（第二の自然）を模写する人ではなくなり、自身にとって透明だったはずの「見ることそのもの」、「描くことそのもの」を、内省し、新しい実験をする立場に立たされる。主題や技法だけでなく、視点、視界、視野、対象、眼球と光の機構、色彩、カンバスや絵具、空間、時間、社会制度としての芸術、鑑賞行為、作家性など……外部から絵画を成り立たせているすべてが「問題化」されることになった。画家にとってもはや自明なものなど何もない。後期印象派は、受光器である眼と光の物理的要素との関係から絵画を問い直す。キュビスムは、視点の動的移動により二次元平面を解体する。シュルレアリスムは、見ることを背後から規定する無意識の領域を取り込む。とりわけカジミール・マレーヴィッチのシュプレマティスム（絶対主義）は、こうしたモダニズム絵画上の極北となった。

マレーヴィッチは、見たままの現実を成り立たせているのが、言語の象徴秩序であることを見抜く。言語の差異化によって切り取られる対象は、すべて見せかけであり錯覚だ。したがって、思考という言語操作もまた隠蔽に他ならない。われわれは、言葉によって、思考によって世界を傷つけている。「思考そのものが世界を遮断する」のだ。この観点に立ってマレーヴィッチは、対象というヴェールをはぎ取った「無対象」、すなわち「抽象」を絶対性のレベルにまで高める。「もし差異というものが存在しなければ、黄金の均一性があるだろう、黄金のゼロ、あるいは、より正確に言えば無対象性／抽象」だ。マレーヴィッチにとって言語の象徴秩序の外部は、混沌としたカオスでも、錯乱した狂気でもなく、黄金のゼロ、1915 年に描いたカンバスの中の黒い四角形だったのだ。[ボルツ 1993]

このように、モダニズムとは、メディア技術が大規模に知覚を侵犯してくる事態に対して、「芸術」にしかできない固有のものを見いだす追いつめられた闘争だった。リアリズムから離脱し、抽象化の極限へと歩みを進める近代絵画の方向性は、このモダニズムの極めて素直な展開だと言ってよいだろう。

### 3.3　モダニズムがあらわにした＜自己言及回路＞

テオドール・アドルノは、モダニズム擁護の立場から、このようにモダニズム芸術が自律性を獲得して行くのと並行して、芸術作品が＜自己言及的＞になったと分析している[田辺 2006]。メディア技術の発達によってあらゆる自明性を剥奪されて行くなかで、芸術家が、自分自身の依拠しているメディアをあらためて対象化し、批判的に内省せざるをえなくなったのだ。「見ること」「描くこと」「現実」「対象」これらすべての土台が揺らぐのだから。自己にとって自明なものを、透明な地平そのものを繰り返し問い返す＜自己言及回路＞が発動したわけだ。あとはすべてがこの回路に入力され、果てしなく「自明性の対象化」を出力しながら、無限ループが続く。見たままの現実を否定するという極めて思弁的な作業が、マレーヴィッチのように、思考の極地において思考を否定する出口のない回路を巡ることになる。第一章を振り返るなら、同じ 19 世紀の後半に、他の人文諸学においても、同様の＜自己言及回路＞の発動が起こっていた。つまり、みずからの学問分野の固有性と自律性を見いだす格闘である。モダニズムは、同じ時期にあらゆる領域で起こっていた地殻変動の、芸術における共鳴現象だと解釈することができる。

ヴァルター・ベンヤミンは、こうしたモダニズ

ムを「芸術のための芸術」、「裏返しの神学へ逃げ込むこと」だと批判する[ベンヤミン 1936]。のちに見るように、ベンヤミンはマクルーハンに先立ってメディア論的思考を展開した思想家として、つねに参照される。またポストモダニズムの文脈からも先駆的思想家としても何度も読み返される。たしかに、彼の言う通り、モダニズムは、神学的な芸術絶対主義イデオロギーへと逃げ込んだ。しかし、後にポストモダンと呼ばれる運動が、ほんとうにモダニズムを清算した「ポスト＝後の」ものであるのか？　われわれはモダニズムの引力圏外に脱出できているのか？　この問いは解決済みとはとうてい思えない。

筆者がそう言う理由は、モダニズムがあらわにした芸術における＜自己言及回路＞についてである。正確に言えば、メディア技術の爆発的発達が、モダニズムというイデオロギーを介して、あらわにした＜自己言及回路＞である。芸術史上のモダニズムは、1960 年頃をもって終わると言われる。マルセル・デュシャンが美術館に持ち込んだレディ・メイドの便器（1917）に端を発し、ジョン・ケージの無音の音楽（1952）へと至る「自己言及回路そのものの作品化」が、モダニズムの内部からその息の根を止めたのだ。実際、『泉』も『4 分 33 秒』も、作品と呼ぶより、回路あるいは装置と呼んだ方がふさわしい。芸術というものを背後から支えているすべての透明な「メディア」を、スキャンダラスにズラせて、その「メディア性」を暴露する装置なのだ。ここに、芸術の自己言及の極点として、作家の死、作品の死、つまりは「芸術（Art）」の死を迎える。

それ以降、ポップ・アートから現代のテクノロジカルなアートへと至る「アート（art）」の道筋は、イデオロギーとしてのモダニズムを解体し、消費社会、テクノロジー社会のなかに拡散して行く。マレーヴィッチのような抽象の絶対性を「大きな物語」[リオタール]として信奉することはもうできない。しかし、その一方で、アートにおける「自己言及性」は、決して清算された過去の遺物ではなく、アクチュアルな現代の問題（あるいは宿命）であり続けているように思われる。それゆえ、現代のアートは、不可避的にメディア技術と関わるなかで、つねに付きまとう自己言及問題から出発し、それを乗り越える課題を担っているとはいえないだろうか。ここに要請されるのが、次章で考察する「メディア論的視覚」だと筆者は考える。

## 4　メディア論の美学的実践に向けて

すでに本稿で何度も登場している「メディア論」という言葉は、実のところ、いまだに厳密な定義のない概念だ。また学問としても確立しておらず、ベンヤミンのメディア論、マクルーハンのメディア論、キットラーの、ボルツの、ドブレの……といった具合に、つねに特定の固有名詞を冠して流通している。無論、ひとくちにカテゴライズできない多様性があるからだ。ただし、少なくとも彼らの思想に共通して言えることは、時代こそ違え、メディア技術の爆発的拡張と発達、それによる個人や社会の劇的な変容をまざまざと経験し、はっきりと研究の中心対象を、メディア技術の問題にフォーカスしたことだ。彼らにとって、コミュニケーションにおける透明なパイプラインといった素朴なメディア観は、満足できる出発点ではなかった。それを批判的に乗り超えて、背後にあるメディア技術の物質性、そして、メディアに接続される人間の身体の問題を、同時にとらえるパースペクティブが求められたのである。メディア論とは、技術論＋言語論＋身体論が交錯する、すぐれて現代的な視座なのだ。これを「メディア論的視覚」と呼ぶとすれば、20 世紀というメディアの世紀で重要視された思想は、大なり小なり同様の視覚を含んでいると言える。

ここで、先回りして指摘しておきたい点がある。それは、筆者の強調するメディア論が、メディア

の特性について理解するアカデミックな理論というより、むしろ、ひとつの美学的実践を志向していることだ。メディア技術の爆発的発達と劇的な変化は、ヒューマニティの論理ではなく、技術の論理で進む。それがわれわれの日常的な現実を構成し、絶えず更新する。さらにこのスピードは、現代の情報テクノロジー社会では、ますます加速し、複雑化している。このような状況で、メディアについて論じることは、つねに言葉が届かないはがゆさ、言葉で表現できない何ごとかを言語化するジレンマを内包している。そうであるならば、逆転の発想から問いを立ててみることもできるかも知れない。つまり、メディアについて語ることは、同時に、アートとしか呼びようのない美学の実践へとつながる道ではないだろうか。逆に、現代のアート実践は、同時に、論文や書物という手法をとらないメディア論でありえるのではないだろうか。

これについては、のちほど総括するとして、本章では、すでに紹介したマクルーハン以外に、いくつかのメディア論を具体的なメディア技術との関連で紹介しつつ、「メディア論的視覚」の主要な特色を析出してみたい。

### 4.1　ベンヤミンとメディア論

『複製技術時代の芸術作品』(1936) において、ヴァルター・ベンヤミンは、メディア論の原型となるベーシックな議論を展開したのだが、彼本来の目的は、新しいメディア技術の時代にふさわしい「新しい美学」の樹立だった。まず、ベンヤミンは、従来「芸術」と呼ばれて来たものの本質的要素を＜アウラ＞という概念で抽出する。アウラとは、贋作ではない＜ほんもの＞の芸術作品に内在するとされて来た価値であり、それは作品が＜いま＞＜ここに＞あるという時空の現前性において体験される。例えば、アルタミラの洞窟壁画、東方正教会のイコン画、ミケランジェロの彫像、シェイクスピアの悲劇、あらゆる伝統的な芸術作品のアウラは、それを目の前にして＜いま＞＜ここに＞おいて見る者だけに体験される一回性の出来事だった。

＜ほんもの＞の作品のみが持ちうるアウラは、「どんなに近くにあっても遠い遥けさを思わせる一回かぎりの現象」と定義される。それは、目の前に見えるもの＝作品を覆う神秘的なヴェールである。それを通して、その背後に、その上空に、目に見えぬ天上の崇高、永遠、不変、絶対を経験させるヴェールである。この美学は、19 世紀ロマン主義の中心的推進力であり、それを拒否したモダニズムにおいては、否定どころか抽象性の神学にまで祭り上げられたものに他ならない。

アウラの経験は、個人的であれ、集合的であれ、本来は主観的なものだ。しかし、それは見る主体の側ではなく、作品に「はじめから内在していた特性」として、ある意味で物神的（フェティッシュ）に経験される。これが可能になるのは、芸術作品を芸術たらしめる「外部のコンテクスト」に他ならない。ベンヤミンは、このコンテクストを社会学的な制度としてとらえた。それは古代から中世世界にあっては宗教儀式であり、ルネサンス以降では世俗化された「芸術」という名の礼拝儀礼であった。元来、芸術作品の価値とは、こうした社会的な儀礼体系における＜礼拝的価値＞であった。

そこに複製技術の時代がおとずれる。技術が社会制度を変革し、美が依拠する基盤を根こそぎ揺り動かす。そう、知覚と社会組織を再編するのだ。ベンヤミンが注目する複製技術とは、オリジナルのコピー、現実の模写というだけの意味ではない。＜機械＞による複製、大量伝達、大量生産、大量消費、これらすべてのプロセスに＜機械＞の影が浸透した「メディア・テクノロジー」なのである。大量に複製され、流通することによって、芸術作品は、＜いま＞＜ここに＞ある現前性と一回性から、時間的にも空間的にも切断され、それがもともと置かれていたコンテクストから切り離される。あらゆるシニフィアン／シニフィエの関係がそうであるように、脱コンテクスト化は、意味の自明な基盤を崩壊させる。こうして芸術作品は、儀式

から、礼拝から、伝統から切断され、アウラを消失する。しかも、この脱コンテクスト化を実行する主体は、芸術家でもなく鑑賞者でもなく、ほかならぬ＜機械＞なのだ。

＜機械＞の影が浸透した映像メディア技術の最初の例は、具体的には「写真」だろう。しかし、写真は「ほんもの」の時代から「複製」の時代への移行段階として、中間体の位置を占めている。ここでベンヤミンが指しているのは、機械的な現実の転写でありつつ、一点もののオリジナル性を保持することができた銀板写真、ダゲレオタイプについてである。ダゲレオタイプによる精緻で夢幻的な肖像写真は、有能な画家の手による肖像絵画と同種類の、ロマン主義的なアウラの光彩を放っていた。最期のアウラである。

このアウラを完全に消滅させたメディア・テクノロジーこそ、「映画」に他ならない。そして、ベンヤミンが複製技術時代の新しい美学の中心的存在に据えるのも、映画である。映画は、知覚と社会組織の再編というメディアの力を、ドラスティックな形でまざまざと見せつける最初のメディア・テクノロジーであった。しかも、文字や活字メディアの登場に匹敵するきわめて深甚な変革力として、インフルエンザに匹敵する急速かつ広範な変革力として、映画は「現代の危機と人間性の革新と表裏一体をなす」震撼だったのだ。

レジス・ドブレが「新しいものは古いものにおいて、古いものによって、古いもののうえで効果を発揮する」と指摘するように、映画もまた、それまで馴染み深かった「演劇」という古いフォーマットを偽装する。しかし、映画俳優は、＜いま＞＜ここに＞ある現前性において観客と無言のインタラクションをかわす舞台演劇の俳優とは、まったく異なった断絶に直面する。映画俳優は、カメラという＜機械＞の前で演技しなければならないのだ。それは医療機器の前で検査される患者と同じ位置である。＜ここに＞あるのは、ズームイン／アウトし、パンし、レールを滑る機械なのだ。そして、＜いま＞も崩壊し、代わって＜未来＞に置き換わる。未来とは、市場を形成する買い手、すなわち不確かな新しい他者へと、作品が届けられる未来だ。撮影シーンは、物語のリニアな時間軸とは異なった原理、完全に技術的な原理によって決定される。さらに撮影された映像は、編集者の手によって裁断され、再構成される。映画俳優は、もはや１カットの映像以上のものでも、以下のものでもない。つまり「人間が …… そのアウラを完全に放棄して動作しなければならぬ状況にとびこんだのである」[2]

一方、映画館の観客（高尚な美術愛好家ではない大衆）もまた、スクリーンと映写装置で構成される＜機械＞と一体化する。そこでは、作品の美的礼拝など微塵も行われないばかりか、静かに精神を集中させることにより目に見えぬ崇高、永遠、不変、絶対を読み取ろうとする 19 世紀的な芸術鑑賞の態度もまた不可能なのだ。観客は、絶えず変化する映像 —— スクリーンの明滅 —— を前に、内省的思考をバイパスし、カメラワークと編集が作り上げる技術的形式、技術的時空に、みずからの無意識の視覚を直接接続させる。

以上が、ベンヤミンのメディア論に関する急ぎ足の要約である。彼は、映画というメディアの物質性と身体との接続、技術が新しい自己と他者を無意識のうちに媒介するプロセス、なかんずく古代からの＜道具＞ではなく、現代の＜機械＞が持つ脱コンテクスト化の圧倒的な力、映画メディアによる知覚と社会関係の大規模な再編 …… こういった事態の本質を、はっきりと見て取っていた。さらに、この技術的発展は、ヒューマニティの論理ではなく、技術固有の論理で進行しており、決して後戻りできない宿命であることも分かっていた。それゆえ、アウラの永遠性を再び求めて、ロマン主義に回帰することや、モダニズムの神学に逃げ込むことは、ベンヤミンにとって、どちらも現実逃避でしかない。「美」が絶対的なものであると考えるのは、もう過去のイデオロギーだ。美は、経済、社会、技術の相関関数として出力される、流動的で相対的なメディア現象に変わった。

こうしたベンヤミンの主張は、到来したテクノロジー社会において避けられない人間疎外を描き出し、一気にペシミスティックな厭世主義へと転落して行く臨界点だとも言える。しかし、この現

状認識から、積極的側面、「人間性の革新」の可能性を見つけることが、ベンヤミンの美学的課題だった。そこで彼が見いだしたのは、まず、膨大な大衆の運動、政治的プラクシスだ。折しもレニ・リーフェンシュタールの映画『意志の勝利』(1935)が、ナチスの大衆動員を成し遂げるまっただ中の時代であった。事実、ナチスほど、新しいメディア・テクノロジーを効果的に政治宣伝に利用した例は歴史上ないだろう。映画だけでなく、ラジオ、磁気テープレコーダー、大音量の拡声装置が、古代ゲルマンの部族の太鼓を打ち鳴らした。眠りを知らぬデュオニソス的陶酔。戦争は絶対的な芸術の政治的完成であった。その渦中にあって、ベンヤミンは、ファシズムの倒錯した政治的耽美主義を厳しく批判するわけだが、本稿でこの問題に深入りするのはやめておこう。それよりも、メディア論者としてのベンヤミンが見て取った「思考のバイパス」に焦点を当てたい。

### 4.2　映像メディアと思考のバイパス

第一章で見たように、思考およびその土台としての言語は、西欧思想において最も神聖な地位を与えられて来たロゴスである。とりわけ近代は、コギトから出発し、理性的主体による合理的思考の王国を建設した。言語による思考を経由しないで何かを理解することは、思考の前段階の感覚や表象レベルとして低位に置かれるか、超越論的で霊的な直感として棚上げにされて来た。しかし、メディア・テクノロジーは、これを人工的／非言語的／機械的なプロセスにより、まさに科学実験のように、いつでも誰にでも経験できる形で、あっさりと実行してみせる。映画を見る大衆の態度は、精神の集中を重んじる保守的な美学から見れば、思考をやめてしまった態度であり、「散漫な気晴らし」に過ぎない。しかし、ベンヤミンは、言語や思考や精神の集中を特権化する伝統もまた、巨大な思想構築物の重圧を課し、精神の牢獄を形成しているのだと考える。この点で、彼は、先に紹介したマレーヴィッチの「思考そのものが世界を遮断する」と基本的に同じ立場に立っていると言えよう。しかし、マレーヴィッチは、言語あるいは象徴秩序の構造外部に、再び抽象という絶対的なものを措定しようとした。これは、逃避であり、結局のところ、自己言及回路の無限ループのなかで、芸術の特権の死守、エリート主義の袋小路へと至る。これに対し、ベンヤミンは、複製技術時代の宿命を直視しながら、思考をバイパスした新しい世界認識の可能性を、模索するのだ。つまり、映像メディアという機械技術と、自己の身体を「言語的思考を介さずに」接続することで、無限の自己言及回路から脱出しながら、世界をつかみ直すのである。映画という映像メディアは、もうひとつの言語、もうひとつの知、もうひとつの世界である。こう考えると、ベンヤミンにとって、映画とは、そしてメディア論とは、思弁的なレベルではなく、身体という物質的な基盤で哲学を「実行する」ことではなかっただろうか。ベンヤミンの著作は、この問題を問いつめる手前のところで口ごもり、政治的プラクシスの主張へと方向を返すのではあるが、ここにおいて、メディアを通じて表現する芸術行為と、メディアについて論じる理論的営為が、ひとつのものになる可能性を、筆者は感じるのである。

### 4.3　身体による知

実は、ベンヤミンと同じ時期に、この問題は、ヨーロッパでもアメリカでもなく、日本において追求されていた。横光利一と中井正一のメディア論である。積極的なモンタージュ技法はもちろんのこと、本質的にカットの連続から構成されている映画は、日常の現実には起こり得ない視覚の断続を経験させる。にもかかわらず、それをわれわれが見て「理解」できるのはなぜだろうか？　中井は言う、カットとカットのあいだを埋めるのは、観客の言語的な思考ではない。思想でもない。「こころ」がそれをつなぐ。この「こころ」は、無意識レベルの欲望を含み込んだきわめて身体的な概念に他ならない。つまり、映画のストーリーに没

入しているまさにその瞬間に、観客は自己の身体を絶えずとらえ返し、それとは気づかなくとも、身体で世界を認識する位置（あるいはチャンス）に立たされているのだ。[北田 2002]

ベンヤミン、横光、中井に遅れること半世紀のちに、ジャック・ラカンの精神分析理論を映画に適用する形で、同様のことを主張する論者が現れる。スラヴォイ・ジジェクは、ラカン理論によってヒッチコック映画を読み解き、ふつうは無意識下にあって決して認識できない＜リアルなもの＞が、言語的な象徴秩序の裂け目から噴出してくる場面を描き出す[ジジェク 1991]。フリードリッヒ・キットラーは、カットという大きな単位はもちろんのこと、1 秒間 24 コマの静止画の断続が、連続した自然に見えるフィルムの論理に注目する。そして、そこに、仮現運動という生理学的現象だけに還元されない、映画の本質的なイリュージョンを、ラカンの鏡像段階における＜イマジネールなもの＞を見て取る。

いずれにしても、彼らは、映画をはじめとする時間的な映像メディアが、脚本家や監督が作り出すストーリーとは別の次元で、身体に直接作用してしまう物質性に注目する。それは、無意識の層を経験へと折り込み、思考ではなく、言語でもなく、「身体による知」と呼べるものの可能性を問いかけている。この「身体による知」を構成する映像言語にとって本質なものは、テーマやストーリーではない。カメラワーク（視点、アングル、ズーム、パン、移動…）、カット（モンタージュ、フラッシュバック、フェード…）、コマの連続、静止画像の明滅、投射レンズとスクリーンの関係……こういったまったく物質的で技術的な形式が、身体がコミュニケートする映像言語を、内容（テーマやストーリー）に先立って形作るのだと言える。

### 4.4　異界とのインターフェイス

さて、次に、テレビというメディア技術について眺めてみよう。

映画『ポルターガイスト』の少女は、深夜何も映っていないノイズ画面のテレビを見つめ、誰かと交信する。テレビを見つめる少女の顔が、暗い居間のなかでちかちかと断続的に照らし出される。やがて、彼女は霊界へと吸い込まれ、テレビからはその声だけが聞こえる……。これは、メディアが＜媒体＞であるとともに＜霊媒＞という意味で捉えられている例だ。霊界、つまりわれわれの象徴秩序の外部にあって、得体の知れない意志を持った他者が住まう異界だ。

異界とのインターフェイスとしての「テレビ」は、映画『ビデオドローム』、『リング』など繰り返し使われるメタファーとなる。一方、映画そのものは、集団催眠のメタファーにはなっても、多数の観客を根こそぎ霊界に連れ去ったりはしない。同じ映像メディアと言っても、映画とテレビでは何か決定的な違いがある。[3]

メディア論的視覚にとって、この決定的な違いは、光がどこからやって来るのかというポイントにある。映画の光源は、観客の背後にあり、観客はスクリーンに投影された反射光を見る。この仕掛けは隠しようもなく、スクリーンの向こうには壁しかないことを観客すべてが了解している。しかし、テレビの場合、光源の位置が完全に逆転し、われわれは、機械の内部から発せられる強い透過光を直接見ることになる［マクルーハン 1964］。

ノルベルト・ボルツによれば「ちかちかする箱」という名前が、かつての、テレビを意味する蔑称だった。まだ映像をコードとして理解できない幼児が、食い入るようにテレビ受像機を見つめるのは、それが仕掛けを隠した箱であり、内部からちかちかと不思議な光を発し続けるからだ。幼児を捕まえて放さないのは、テレビという機械そのものの物質的官能性に他ならない[ボルツ 1993]。ニュースであれ、バラエティであれ、番組内容に興じているわれわれ大人も、ちかちかする光にさらされていることは同じである。

さらに、この光は、自分の知らないどこか遠い所からやって来る。もちろん放送局から電波に乗ってやって来るのだが、そのような知識があってもなお、電気、電子、電波という「見えない力」「交信する力」は、いまだに霊気やテレパシーと

いったオカルト的な神秘性を、わずかながらも引きずっている。画面の向こうには、光＝もうひとつの世界があり、どこか知らない所から見えない力によって運ばれて来る。そこに、得体の知れない「他者」が自己と対峙して現れる。テレビが日常化し、拡張された視覚系として、第二の自然となった現在でも、こういったイメージを描くことは困難ではない。

### 4.5　メディアという固有の他者

このテレビ・メディア独特の物質的な媒介作用に関して、さまざまな論者が「メディア固有の他者性」の議論を行っている。ジジェクは、テレビの中の他者が、自分に代わって、怒ったり、泣いたり、死んだり、充実して生きたりしてくれる依存現象に注目する。とくに、テレビ放送開始以来、コメディやバラエティ番組で常套手段となった「缶詰の笑い」と呼ばれる声のサウンドトラックは、俳優やタレントという目に見える他者とは異なる実に奇妙な他者として現れる。視聴者である私の他に、別の他者たちが同じ目線でその番組を見ており、声を出して笑っているのだ。視覚メディアの中に巧妙に仕組まれた見えない他者だ。その他者とは、投射や同一化の対象としての恋愛ヒロインや冒険ヒーローではなく、実はテレビの中に現れる自己、あるいはテレビが用意してくれる自己に他ならない。私は、テレビの前でただ寝転がっているだけで、もう実際に自分の身体を使って笑う必要さえない。この私に代わって笑ってくれる＜他者＝自己＞のおかげで、私は笑いを済ませている。[ジジェク 2004]

大澤真幸は、「自己と他者の分裂症的断裂」の問題を指摘する。多くの分裂症患者の研究は、「自分がテレビを見ているのか、テレビが自分を見ているのか、わからなくなる」妄想症例を報告している。アナウンサーは遠くから伝送された映像ではなく、現前する他者として私を見つめる。アナウンサーの感情が私に伝わって来る。一方、見ている私の感情もアナウンサーに伝わってしまう。患者たちを混乱させるのは番組内容ではない。テレビという物質そのものが、他者になり、「こうして現れる他者こそが、むしろ自己ではないのか」という錯乱を与えているのである。この混乱は、われわれすべての意識の閾下で起こっている、と大澤は言う。分裂症患者の場合は、それが増幅されて意識的な症例として現れているだけなのだ。さらに、大澤は、同様の＜他者＝自己＞の混乱が、テレビだけではなく、双方向の電話においても、あらゆる電子メディアにおいて、共通して見られると言う。「電子（電気）メディア的な体験の核心は、このような自己における根本的な断裂 ――自己が自己に対して他者であることの断裂」なのだ。[大澤 1995]

電子メディアにおける他者は、直接に現前する他者でもなく、書物の向こうにある著者でもなく、映画の中で演技する他者（あるいはその背後の制作スタッフ）でもない。「電子メディア固有の他者」である。決定的なのは、電子メディアが持つ技術的なリアルタイム性である。そこに現れる他者は、直接に現前する他者と同じ＜いま＞＜ここに＞ありながら、霊界のように遠い異次元の世界にいる。つまり時間／空間というカント的な自明のカテゴリが、ものの見事に破綻しているのだ。電話においてですら、通話している相手は、ほんものの他者ではなく、身体から切り取られた声であり、電話機という物質が他者となったものなのだ。我が家の飼い猫は、筆者が電話をかけていると騒ぎ出す。猫にしてみれば、あたかも相手がいるかのように一人で喋っている飼い主の光景は、たしかに不気味な狂気なのだろう。われわれは、映画『シックス・センス』の主人公のように、自分がメディアに切り取られた＜他者＝自己＞だということに気づいていないだけかも知れない。

このように電子メディアは、固有の＜他者＞となって身体に経験される。他者がつねに自己と相補的である以上、電子メディア固有の＜自己＞が現れる。そして、この＜他者＝自己＞は、テレビと電話のように、メディアの種類ごとに異なって現れる。理由は単純だ。メディアごとにその物質性が違うからである。身体との物質的次元での関

係性が違うからである。してみれば、同じテレビと言っても、ブラウン管テレビと液晶テレビ、地上波とケーブル、ハイビジョンとワンセグ携帯では、それぞれ異なった＜他者＝自己＞が現れても何ら不思議ではない。これが大澤の言う、電子メディアにおける自己と他者の分裂症的「断裂」である。高度にメディア技術が発達し、加速度的に複雑さを極める現代において、われわれは、いったいいくつの＜他者＝自己＞に断裂しているのだろう。

### 4.6　還元主義への抵抗としての「あいだの思考」

ここまで、1930 年代のベンヤミンや中井を起点に、ジジェク、キットラー、ボルツ、大澤という現代の論者を参照しながら、具体的な映像メディア技術における典型的な「メディア論的視覚」を見て来た。それらはみな、メディア技術の物質性、そして、メディアに接続される人間の身体の問題を「同時に」とらえるパースペクティブだった。メディア論が、今日もっともアクチュアルな問題を語っているにも関わらず、学問的に確立されずに、相変わらず論者の固有名で呼ばれている現状は、この異なったものを「同時に」とらえる複眼的パースペクティブそのものが、語ることの本質的困難さを不可避的にはらむからだと筆者は考える。

1997 年に世間を騒がせたポケモンショック事件は、まさにメディア論的な身体問題である。しかし、生理学的なプロセス「だけ」に着目する言説は、「極端な光の点滅が、光過敏性発作を引きおこした」と、こともなげに説明してしまう。ここには「カットとカットの間をうめるこころ」や「ちかちか光る箱」に見られる身体、他者＝自己の問題は浮上して来ない。こうしてメディアは、生理学や脳科学の言葉に「還元」され、言語的な象徴秩序へと安全に回収される。

ベンヤミンや中井は、政治的なプラクシスを強調するかたわらで、メディアによって思考をバイパスした新しい身体の知の可能性を析出しようとしたが、これも、還元主義の立場に立てば、暗黒のペシミズムへと直行する。今度は技術「だけ」が支配する決定論の世界が待っているからだ。オーソン・ウェルズのラジオドラマ『宇宙戦争』(1938)を聞いた人びとは、火星人が本当に襲来してきたと信じ、大パニックを引き起こした。ヒットラーはその効果を見逃さなかった。以来、マスコミュニケーション研究は、技術によって感覚麻痺させられ、思考を停止し、政治権力や資本に操作されるだけの盲目な大衆像を描いて来た。映画『ピクニック』(1957) で知られるようになったサブリミナル効果は、アニメ番組にワン・フレーム挿入されたカルト教祖の顔となっていまだに復活し続けている。

目下の事態は、確かにペシミスティックなメディア社会観を裏付けて余りあるものだろう。しかし、生理学的還元主義や技術決定論が語るほど、人間と世界は単純なのだろうか？　こうした「ひとつの原理」「ひとつの視覚」で世界全体を説明して、人間を、盲目な大衆、機械の部品、遺伝子の乗り物、神経ネットワーク、情報、単なるビットへと還元してしまう一刀両断は、思考において甘美な快楽に違いない。しかし、それは反動として、公共コミュニケーション空間における浅薄なヒューマニズムの幻影と、ルサンチマンの肥大を煽り、マニアックに細分化したロマン主義的退行を生んではいないだろうか。

繰り返しになるが、メディア論的視覚は、メディア技術の物質性、そして、メディアに接続される人間の身体の問題を「同時に」とらえる複眼的パースペクティブである。第二章で見たように、身体は、単なる物質ではなく、意識、無意識、言語、社会、技術などが動的に交錯する極めて複雑多様な存在であり、場であった。この複雑性は、本来的に「ひとつの原理」「ひとつの観点」への還元を許さない。還元した瞬間に、手術台に乗った肉塊しか見えなくなる。したがって、誠実なメディア論は、複眼的、多元論的で、対象を追い詰めたかと思えば、別の観点へと飛び移る。言い換えれば、メディア論は、つねに「あいだの思考」を

展開し、そこにとどまろうとする。その結果、極めて身近で刺激的なエピソードに満ちていながら、論理構造は、まるで散文詩のようだ。これがメディア論を「メディア学」へと成長させない。

マクルーハンの書物は、この最も顕著な例だろう。マクルーハンの議論のスタートは、つねに具体的な個々のメディア技術である。次に、徹底して常識的見方をしりぞけ、そのメディア的特性を詳細に検討する。そして、客観と主観、さまざまな学問的観点を激しく横断しながら、それが身体とどう接合するのかを探査する。この作業を高速で繰り返しつつ、浮かび上がって来るものを、一気にすくい取り、言語化していく。

そうしたマクルーハンの書物は、論理を積み上げて厳密な理論構築物を目指す従来のアカデミズムからみれば、学問研究というよりは、思い付きの格言集、夢見の予言書、散文的文学として見えてしまう。確かにそれは事実だろう。しかし、書くこと、文字、印刷、出版、書物というメディアが、一定の思考様式と感覚を、書き手にも読者にも無意識のうちに強制して来ることを論じる、その本人が「論文調のまともな書物」を書いたとすれば、まさに自己欺瞞に他ならない。ソシュールの書物は、学生が筆記した講義録であり、彼は生涯まとまった論文を書けなかったという。このことも、言語について言語を使って語る自己言及性の困難を示す例になるのかも知れない。

同様に、メディアについて語ることも、はじめから自己言及的である。第一章で見て来たものは、思考と言語を特権化することであまりにも肥大化した西欧的ロゴスの呪縛が、自己言及の迷宮へと迷い込む姿であった。もう一方に、そんな無限ループを尻目に、ひたすら膨張しているテクノロジーがある。これは間違いなく世界を変革している。メディア論的な思考は、その両者にまたがりながら、還元主義の罠に落ち込む手前で、たえず、メディアの物質性と、メディアに接続される人間の身体の問題を、生々しくとらえ返そうとする。したがって、それは、テクノロジーの運動に回収され尽くすことから逃れる、現在もっともアクチュアルなパースペクティブだと、筆者は考える。

## おわりにかえて ——「メディア・アート」の射程

本稿は、「現実は、いかにして現実的か」という形而上学的問題から出発した。それは、爆発的に進展するメディア技術の奔流のなかで、現実感の希薄さを感ぜずにはいられない時代の、切実な問いでもあった。最初の足がかりとした言語の問題は、西欧思想史において、「ロゴス＝理性＝思考」が、いかに崇高なものとして特権化されて来たのかを示すものだった。しかし、それは、自己言及回路という避けられない無限ループの内部で、肥大化しながら、みずからの存立基盤をたえず自己否定するよう宿命づけられる。このプロセスで、大地にしっかりと根を下ろした自明の＜現実＞などというものは、じつは幻影で、言語システムが作り上げる恣意的な象徴秩序に他ならないことが明らかになる。

こうした言語の王国とは別に、異なった視点から現実を語ることもできる。それが身体だ。身体は、物質、意識、無意識、言語、社会、技術などが動的に交錯する極めて複雑多様な存在であり、場であった。これを最も動的にとらえる概念がメディアである。われわれは、おもにマクルーハンのメディア概念を足がかりに、この動的な媒介作用を見た。その結果、＜現実＞は、身体メディアにより媒介された世界、物質や無意識まで含み込んださらに広大な領野として描き直すことができる。

この身体やメディアの概念は、必ずしも天才的な思想家が発明したものではない。じっさいにメディア技術が爆発的に発達し、人間の身体へと直接作用するようになり、否応なく気づかされたものだった。本稿では、メディア技術と芸術家の関係のなかに、特に写真とモダニズム芸術のなかに、その初期の気づきの過程を検証してみた。

こうして、20 世紀になると、ベンヤミンを起点に、身体やメディアの概念を基軸にした「メディア論的視覚」が生まれる。これは、メディアの物質性、そして、メディアに接続される人間の身体の問題を「同時に」とらえる複眼的パースペクティブであった。メディア論は、爆発的に進展する情報テクノロジー社会のただ中にあって、現在なお、もっともアクチュアルな問題を提起し続けていると筆者は考える。

しかし、思考と言語を特権化する西欧的ロゴスの呪縛力は、なまやさいしいものではない。言語と同様に、メディアについて語ることも、つねに自己言及的にならざるをえない。その結果、無限ループから一歩も出ないか、いきなり俯瞰の視点へと超越して還元主義的にすべてを説明し尽くすか …… メディア論も、このどちらかに転落する危険性をつねにはらんでいる。「身体による知」や「あいだの思考」は、この両者にまたがりながらも、かろうじて転落しない可能性を秘めた概念ではないかと筆者は考える。しかし、ロゴスの呪縛力の前では、いかにも力なげで、弱々しく見えてしまうのも事実だ。さらに、複眼的パースペクティブともなれば、書物というリニアで単眼的なメディアのうえに構築された学問体系には、そもそも馴染まない。こうして、30 年代にベンヤミンと中井正一が提起したメディア論の問題は置き去りにされたまま、時代はモダンからポストモダンへと移って行った。メディア論は、メディア学へと成長する展望も定まらないまま、中枢神経や遺伝子や情報への還元論の前で、しだいに旗色が悪くなる。

しかしながら、ここでひとつの転回を試みたい。前章で紹介したような、思考をバイパスした世界理解、ちかちか光る箱、異界とのインターフェイス、自己と他者の分裂症的断裂、複眼的パースペクティブといった、メディアをめぐる魅力的な考察を「実際に実行し」、誰にでも体験できる形で提出する道があるのではないか、と筆者は考える。それは、もはや、論文や書物というメディアでメディアを語るジレンマから脱出した、アートとしか呼びようのない実践だ。それが「メディア・アート」である。

90 年代から盛んに称揚されて来た「メディア・アート」もまた、定義の定まらないあいまいな概念だ。一般に、メディア・アートと言えば、日々進化するコンピュータ技術を駆使し、さまざまなデバイスをあやつり、多彩なメディアをインタラクティブに結びつける現代アートの動向を指すのだろう。リアルタイム、インタラクティブ、シミュレーションが、この時代のコンピュータ技術によって可能になった新しいアートの概念である。事実、作品は固定したものではなく、作者や鑑賞者の働きかけによって変化する「関係性のアート」へと開かれて行った。ベンヤミンが葬送した＜いま＞＜ここに＞あるアウラが、ふたたびアートのなかに復活を遂げたのだろうか。しかし、これらの概念はどんどん膨張し、あるいは形骸化し、いまや情報テクノロジーを明示的に扱った作品なら、何でもメディア・アートだと言わんばかりだ。センサー等を使って、鑑賞者の行為に反応する若干のインタラクティビティを演出すれば、確実にメディア・アートのお墨付きがもらえる。このような安易な動向にあらがいつつ、筆者は、あえてメディア・アートの概念を狭く限定的に用いたい。

モダニズムが終わったとされる 1960 年代、ナム・ジュン・パイクは、テレビのうえに磁石を置き走査線をゆがめて映像を作り出す作品を発表した。飯村隆彦は、16mm フィルムに傷を付けたり穴をあけて映写する実験作品を発表している。こうした作品は、自分たちが依拠しているメディアそのものを対象化する「メタ・メディア装置」という意味では、デュシャンやケージの後継だろう。しかし、重要な点で違いがある。彼らは、新しいメディア技術を使うことで何が表現できるかではなく、メディア技術そのものをアートの舞台に乗せてしまった。そうして、メタファー操作ではなく、メディア技術の物質的次元に「実際に」手を加えることで、メディアの物質性を浮かびあがらせようとしたのだ。

筆者にとっての限定的な「メディア・アート」とは、メディア技術に直接関わることで、メディアが透明なパイプラインになることに抵抗し、象

徴秩序の中でそのむき出しの物質性を再びあらわにし、メディアに接続される身体を繰り返しとらえ返すアートの実践である。これは、メディア論的視覚を、何か別のものに置き換えて説明したり、表現するのではなく、実際に体験のレベルで実行することに他ならない。

すべての生活領域が技術化される現代において、われわれが手にしているテクノロジーの力は、アーティストがテクノロジーに分け入って、それを改変したり、新たにつくり出すことを可能にしている。理工系の専門教育を受けていなくとも、作ろうと思えば、見ている人間を見つめ返してくるテレビを、メタファーではなく実際に、作ることもできるだろう。それが見世物小屋のカラクリなのか、奇術のトリックなのか、アート作品なのか、多様な議論があって良い。ただし、ダゲールやメリエス、そしてエジソンまで、メディア技術の黎明期に君臨する偉大な発明家の多くが、興行師や奇術師的な側面を持っていたこともあわせて指摘しておこう。彼らがアーティストや大衆に与えたものが、アートやエンターテイメントの新しい可能性である前に、まずは新しい「異界の知覚」だったことを。

ここで、提言をしたい。限定的な意味でのメディア・アーティストには、二つの課題が突きつけられる。第一に、メディアの物質的次元にみずから手を加えるためには、アーティストは技術者でなければならない。パイクや飯村の時代とは異なり、現在において最も中心的で広範な力を持つメディア技術は、言うまでもなく情報テクノロジーだ。この新しいテクノロジーについて、ボルツは、新しい階級分化が世界規模で進行していると警告する。コンピュータの内部で何が起こっているのかを概念的に理解するものと、ユーザーとでは、天と地ほども違う。「それは世界を分割してしまうほどの差異だと思います。一方は掛け値なしに無力であり、無知であり、私にいわせれば、希望がありません。掛け値なしの無力、それが悪名高いユーザーというものです」と[ボルツ 1994]。多くのメディア・アーティストたちが、このユーザーという地位を脱し、みずからハードウェアを改変し、ソフトウェアをプログラミングするのは、ある種の必然である。しかし、これだけでは足りない。技術者によるアート作品なるものが、単に新しいテクノロジーを応用した新奇さだけを競う不毛な例を多数見て来た。必要なのは、メディアの物質性に着目し、たえず身体との関係でとらえ返すことであり、そのためには、アーティスト自身が、自己言及回路へと飛び込み、そこから脱出しようともがくメディア論者でなければならない。作品を作る／体験することが、メディア論を書く／読むことだと気づく者でなければならない。これが第二の課題だ。

現代の情報テクノロジーのメディア論的な分析は、決して映画やテレビの延長線にはない。新しいメディアは、古いメディアを擬製しつつ、本質的な変革を水面下で実行する。いま世界で起こっていることは、あらゆるものを「情報」という単一の言語に還元する文明論的な転換だと言われる。これを語るには、テクノロジー、機械、情報といった新しい概念を詳細に検討しなければならない。残念ながら、本稿はこの最も肝要な問題の門前までしか到達できなかった。アーティストであり、技術者であり、メディア論者である……この三重の様態として、メディア・アーティストをとらえる提言は、情報テクノロジー社会において真に価値を持つものだと、筆者は感じている。ここでは、さしあたり示唆するだけに留め、その詳細は次稿の機会へとゆだねたい。

【註釈】

[1] ここでは理解の図式化のために、デカルトからカントに至る近代的自我の成立を直線的に論じている。しかし、だからといって両者の間に横たわるエピステーメーの断絶に関するミシェル・フーコーの議論（「言葉と物」）を本稿は否定するものではない。

[2] ヴァルター・ベンヤミン 1936、p27

[3] テレビに関するこのような描写が「映画」という別メディアのコンテンツ内部で頻繁に生じていることこそ、現代の諸メディアが互い

に相互反省的である契機を示している。

【参考文献】


1. ベンジャミン・L・ウォーフ（1956）「言語・思考・現実」池上嘉彦訳、講談社、1993
2. ウォルター・J・ オング（1982）「声の文化と文字の文化」桜井・林・糟谷訳、藤原書店、1991
3. フリードリッヒ・キットラー（1986）「グラモフォン・フィルム・タイプライター」石光他訳、筑摩書房、1999
4. W・テレンス・ゴードン（1997）「マクルーハン」宮澤淳一訳、筑摩書房、2001
5. スラヴォイ・ジジェク（1989）「イデオロギーの崇高な対象」鈴木晶訳、河出書房新社、2001
6. スラヴォイ・ジジェク（1991）「斜めから見る ― 大衆文化を通してラカン理論へ」鈴木晶訳、青土社、1995
7. スラヴォイ・ジジェク（2004）”Will You Laugh for Me, Please”, http://www.lacan.com/zizeklaugh.htm
8. ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ（1972）「アンチ・オイディプス」市倉宏祐訳、河出書房新社、1986
9. レジス・ドブレ（1994）「メディオロジー宣言」西垣通監修、NTT 出版、1999
10. マルティン・ハイデッガー（1960）「芸術作品の根源」、関口浩訳、平凡社、2002
11. マルティン・ハイデッガー（1962）「技術論」、小島威他訳、理想社、1965
12. アンドルー・フィーンバーグ（1991）「技術 ――クリティカル・セオリー」藤本正文訳、法政大学出版局、1995
13. ヴァルター・ベンヤミン（1936）「ヴァルター・ベンヤミン著作集 2」佐々木基一訳、晶文社、1970
14. ジャン・ボードリヤール（1976）「象徴交換と死」今村仁司他訳、筑摩書房、1992
15. ノルベルト・ボルツ（1993）「グーテンベルク銀河系の終焉」識名・足立訳、法政大学出版局、1999
16. ノルベルト・ボルツ（1994）「ベンヤミンからデジタル美学へ」『批評空間』第 2 期 2 号、太田出版、1994
17. マーシャル・ マクルーハン（1964）「メディア論 ―― 人間の拡張の諸相」栗原裕他訳、みすず書房、1987
18. エドガール・モラン（1973）「失われた範列 ―― 人間の自然性」古田幸男訳、法政大学出版局、1975
19. ソル・ユーリック（1985）「メタトロン ―― 情報の天使」上野俊哉訳、晶文社、1992
20. ジャン・フランソワ・リオタール「ポストモダン通信」管啓次郎訳、朝日出版社、1986
21. クロード・レヴィ=ストロース（1958）「構造人類学」荒川幾男 他訳、みすず書房、1972
22. 浅田 彰「構造と力 ―― 記号論を超えて」勁草書房、1983
23. 伊藤 俊治「ジオラマ論」リブロポート 、1986
24. 大澤 真幸「電子メディア論 ―― 身体のメディア的変容」新曜社、1995
25. 加賀野井 秀一「20 世紀言語学入門 ―― 現代思想の原点」講談社、1995
26. 北田 暁大「メディア論的ロマン主義」、吉見俊哉編『一九三〇年代のメディアと身体』青弓社、2002
27. 新宮一成「ラカンの精神分析」講談社、1995
28. 田辺秋守「ビフォア・セオリー ―― 現代思想の＜争点＞」慶応技術大学出版、2006」
29. 多木 浩二ほか「講座・20 世紀の芸術 4 ―― 技術と芸術」岩波書店、1989

30. 蓮實 重彦、ICC 国際シンポジウム「マルチメディア社会と変容する文化」浅田彰監修、NTT 出版、1997
31. 丸山 圭三郎「ソシュールの思想」岩波書店、1981
32. 山口 昌男 「文化と両義性」岩波書店、1975