

メディア環境と文化——フリードリヒ・キッターにおける文化媒質理論

Medienumwelt und Kultur

—Zur kulturellen Medientheorie bei Friedrich Kittler

伊藤 秀一

ITOH, Shuichi

1 メディア概念の媒質論的転換

メディア論という文化の読み方の理論化がはじめられたのは今世紀の後半からである。だが一口に「メディア論」といっても、そのアプローチには形はさまざまな形がある。たとえばアドルノ／ホルクハイマーは『啓蒙の弁証法』の中で「文化産業」の問題を論じ¹、後期資本主義のメディア産業——彼らが念頭においているのはハリウッド映画とポピュラー音楽²である——が人為的に作り上げた消費者の欲望を操作することによって文化的な平準化と趣味の規格化を成し遂げ、存立する秩序を肯定するように美学的基底を形成していると指摘した。「文化産業」という用語自身が、「大衆文化」と言ったときに生じる「大衆自身から発生した文化」というコノテーションを切断する目的で作られた造語である。政治とメディア、資本とメディア、ファシズムとメディアといった文脈で語られるいわゆる「メディア論」、すなわちマニピュレーション論や戦略論としてのメディア論³にとって、この書物は先駆的な視点を提供しているといえよう。

『啓蒙の弁証法』の文化産業論はアドルノ／ホルクハイマーがアメリカ亡命生活で体験したことを下敷きに書かれたものだが、理論的にはベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』⁴で提示した「アウラ喪失の芸術」を発展させたものだともいえる。つまり「文化産業」は複製技術によってアウラを喪失した芸術が、ベンヤミンが夢見た可能性——技術革新によって変化した美的受容形式を社会変革のために生かすこと——とは違った形で、巨大な資本の論理に回収されて実体化したものと

考えられる。ここで注意しておきたいのは、ファシズム批判としての文化産業論がメディアの内容的な影響力——感性の規格化としての——に注目しているのに対して、その理論的基層にあるベンヤミンの複製技術論はメディア技術と人間の知覚や感性の変化の關係に着目しているということである。この着眼点は、情報を記憶保存し伝達するメディアの物質的特性がどのように人間の文化を規定するのかという問題を論じる今世紀後半の構造論的なメディア論につながっている。

マニピュレーションとしてのメディア、これを仮に内容のメディア論とすれば、メディアの物質的特性を考察するメディア論は形式のメディア論と呼ぶことができるかもしれない。前者は通俗的なメディア談義、たとえば「青少年に悪い影響を与えるメディア」といった言説⁵に粹組みを与え、そこからさまざまな——通俗的なものも含めての——社会心理学的な考察を導くこともできるだろう。だがそうした場合にメディアのメディア性、すなわち媒質の性格についての理論的な作業が見られることはほとんどない。それに対して後者のメディア論は、その内容や結論においてさまざまな違いがあるものの、人間の知覚や感性にとっての媒質という観点を出発点とする点で一致している。

媒質とはmediaの単数形mediumの訳語の一つで、たとえば空気が音の媒質であるように、あるものの存在や作動の可能性の物質的条件や環境を意味する。ここで「媒質」という物理学で用いる特殊な訳語をあえて用いるのは、二つの項の中間にあって橋渡しをする「手段」という含意から抜け出るためである。そもそもラテン語のmedium

は、ステーキの「ミディアム」が「中位の焼き加減」という意味であるように、「中間」という意味であり、「^{メディアウム}霊媒」は死者と現世の中間にあってその橋渡しをする。コンピューターのソフトを購入するとき、店員に「メディアは何ですか」と尋ねられることがあるが、それはCDやFDのようにソフトの内容を記憶保存し伝達する媒体のことである。だが人間の知性や感性が生み出す意味や内容とその^{メディアウム}媒質⁶の関係を考えた場合、媒質は意味や内容を伝達する手段というよりもむしろ意味や内容が物質的に成就する場だと考えた方がよい。空気がなければ音が存在しないのと同じように、意味や内容が実現する場所がなければ意味や内容は存在しない。そしてそれは実現の場であると同時にその形式でもある。たとえば文字という形式、映像という形式にはそれぞれその形式特有の力があり、この力が内容を構成する。このように手段から存在形式としての媒質へメディア概念の重心を移すことによって、今世紀後半のメディア論は大きな進歩を遂げた。

たとえばウォルター・オングは『声の文化と文字の文化』⁷において、文字メディアの文化と「(電気的な技術の介在を経ない)一次的な声の文化」の形式と内容の差異を論じている。オングの論はメディア環境の^{メタフィーズ}思惟論⁸とでも名付けるべきもので、アレクサンドル・ロマノヴィッチ・ルリアがウズベキスタンで行った無文字文化のフィールドワーク⁹に依拠しつつ、文字文化が人間の認識や思考をどのように形成しているかを考察している。無文字文化において抽象性、概念性、形式論理性といったものが欠如しているという指摘よりも、われわれにとって興味深いのは、文字の文化が可能とする黙読という形式によってはじめて集団的な交流から切り離された孤独な内面生活が成立するという彼の指摘である。オングは「文盲」という否定的な評価を受けてきた「声の文化」の固有の価値を示し、人間のメディア的存在拘束性を示そうとはしているが、だからといって文字メディア環境を正面切って悪しきものと断罪することはない。

それに対してオングの友人マーシャル・マクルーハン¹⁰は、メディア論の古典といわれる『グーテンベルクの銀河系』⁹で近代の西欧文化を失樂園とみなしている。有限で等質の断片からなる表音文字、そしてその特徴をさらに強化する印刷技術に

よって、世界は均質な断片の集合となり、人間の生の経験は解体し、視覚的な活字人間となった近代人は自我の分裂という宿命を抱え込む。

マクルーハン¹⁰はメディアの歴史を、音声メディアの段階、手書き文字メディアの段階、活字メディアの段階、電気的な技術メディアの段階に分類している。音声を耳で聞くだけのコミュニケーション社会では因果性のような視覚的原理が成立せず、音声という直接的な身体性が部族的な共同性を形成している。手書き文字メディアの段階ではまだ読むことが音読であり、読み聞かせという集団性によって音声メディア段階の文化特性から完全に脱却できていない。このあたりの叙述はオングのそれと似ている。活字メディアによる「グーテンベルクの銀河系」が成立してはじめて彼のいう「失樂園」訪れる。そして最後に電気技術メディアがグーテンベルクの銀河系を解体すると、線形的な視覚文化から全感覚的な文化へと移行し、世界は一つの巨大な部族共同体のような「地球村(the global village)」になるとマクルーハンは予言する。これはかなり驚かされる主張だが、カトリシズム¹⁰というフィルターを通して見れば、これがキリスト教に特有の歴史観、すなわち単一、分裂、全体的総合という、西洋思想史に幾度となく姿を変えて現れてきた歴史三段階説の帰結だといえる。だがそうした神学的な歴史哲学はともかくとして、オングにしてもマクルーハンにしても、ベンヤミンのような理論的手続きを経由してはいないものの、メディアの意味を手段から媒質へと読み替え、叙述の対象を内容から形式へとシフトしたために実りある叙述ができたのである。

2 透明なシニフィアン

マクルーハンの最大の功績は、文字メディアの歴史において「活字化」という大きな転換の契機を認め、活字印刷物を個人的に黙読するという形式が近代ヨーロッパ人を形成したことを論証したことである。ただし真の意味での「グーテンベルクの銀河系」が成立するためには、印刷技術が確立するだけではまだ足りない。15世紀のヨーロッパ人の識字率はまだ非常に低く、文字メディアのコミュニケーションが社会の隅々にまで浸透する

には至ってないからである。社会が真の意味で「ゲーテンベルクの銀河系」になるのは、啓蒙の時代を経て識字率が急速に上昇し、それとともにナショナリズムの母胎となる国語意識¹¹が形成されてからである。

マクルーハンと同様にもともとは文学研究者であったフリードリヒ・キットラー¹²は『記録システム1800年・1900年』¹³において、真の意味での活字文化環境がドイツで成立したのは1800年あたりだと考えている。この書物の題名が示すように、キットラーはメディア革命の歴史において二つの世紀の切れ目に転換点を見ており、1800年は活字メディア、1900年は電気技術メディアの時代としてメディア環境と文化形成のメカニズムを描いている。この書物ではまだ次の転換点について何の言及もなされていないが、もちろん2000年を目前にした現代にもメディア環境の転換点があり、それはコンピューター・ネットワークを中心とするデジタル・メディアだというのがキットラーの構想である。

1800年という時代と活字メディアという問題をリンクさせると、当然のことながら国民国家形成^{ナショナル・ステート}という問題とぶつかる。とりあえず「国民国家」と翻訳するのが決まりとなっているが、ナショナルとはナショナリズムや民族問題といった事象に接続する言葉である。民族を単位として国家を形成することは、あたかも自然なことのように感じられるかもしれないが、実はこれは近代の発明なのである。アンダーソンの書名が示すように、ネーションとは「想像の共同体 (imagined community)」なのだ。同じ言語、同じ文化に所属しているということから形成される国民意識があってはじめて「国民」が誕生する。そのためには教育によって国語を徹底させ、芸術のなかでも特に国語を担っている文学によって文化的な統一意識を作り出すのが一番である。フランスやイギリスは16、17世紀の絶対王制の時代に国語の標準化に着手し、こうした国民意識の形成に成功した¹⁴が、神聖ローマ帝国というゆるやかな結びつきの中で無数の小邦に分かれていたドイツ———というか、国家形態としての「ドイツ」は19世紀後半の普仏戦争まで待たなければならない———に「国民」は育たなかった。長いこと存在しなかったからこそ、その理念的渴望は強く、フィヒテの有名な講演のタイトルに「ドイツ国民 (die

deutsche Nation)」とあるのもこの渴望感からである。

こうした歴史的、政治的状况がある1800年という年代は、ドイツの活字メディアにとって非常に好都合な時代だった。文学ではゲーテをはじめとしてきら星のごとくすぐれた作家が登場し、同時に哲学のほうでもカントにはじまってフィヒテ、シェリング、ヘーゲルといったいわゆるドイツ観念論の思想家たちが活躍し、文化的にもっとも充実した時代ということになっている。その原因として従来からさまざまなことが述べられてきた。啓蒙思想が時代思潮となり、市民階級という新しい社会層が急速に力を得て、隣のフランスでは革命まで起き、自由に自己の理性を追求すべき人間はといったいどれだけのことが成し遂げられるのか、人間の使命とは何か、といった問題が目の前に開かれてきた、というような説明、あるいは国民国家の成立の問題と関係させて、共同体を形成する人間 (= 国民) の紐帯は何か、それは美的紐帯ではないのか、そしてそれを作り出すのが芸術 / 文学の使命ではないのか、というような説明である。

それはそれで間違っていない。だがキットラーが着目したのは、活字言語というメディア環境の革命的变化だった。その内容を彼は「全般的アルファベット化」と「文字のオーラル化」という二つの特徴に即して説明する。

「アルファベット化」というのは奇妙な表現である。ドイツ語のAlphabetisierung、英語のalphabetizationは普通「識字化」と訳され、文字が読めない人 (Analphabet) に読み書きを教えることである。だがここでは、アルファベットによる文字配列の物質性が消えて透明に音声に直結するという意味として、あえて「アルファベット化」と訳しておこう。

われわれは自明のこととして「読み書き」といい、読むことと書くことは———もちろん日本人には読めるけれど書けない漢字という問題はあるのだが———同一だと考える。アルファベットのわずかな文字を組み合わせて用いる人々にとって、読めることと書けることの間には大きな亀裂はない。ところが「ゲーテンベルクの銀河系」が成立する前の世界では、これは必ずしも自明のことではなかった。たとえば中世ヨーロッパにはコピストという職業があり、手書き写本の製造をしていたが、彼らは書けるけれども読めない。つまりアルファ

ベット文字を識別して、自分でもそれを書く、いや「書く」というより「写す」ことはできたのだが、それが組み合わせさせた単語をまとめた音として再生することはできなかった。フランス語やドイツ語をはじめて習ったときのことを思い出せば、それがどのようなことなのかある程度想像することができる。語を見てそれを構成している文字は識別できるが、それが連なるとどのような音になるのかわからない。それと同じようなものである。

ドイツにおいてこの状況に劇的な変化が見られるのが1800(+/-15)年だとキットラーは言う。もちろん啓蒙主義の影響で教育の重要性が認識され、国民国家形成のために国語の読み書きが大切だと考えられ、学校制度も充実してきたことがその基礎となったわけだが、キットラー特に注目したのは家庭における母親であった。子どもに読み書きを教える母親の誕生がそこで決定的な役割を果たしたと彼は指摘する。絵本を読み聞かせ、そこでもっとも自然な形でつづり字と音の関係を子どもに教える母親の声。子どもにとって母の声は子宮の中にいるときからなじみのある音声であり、その音声が目の中の綴りを音声に変えてくれるのだから、綴り字と音声の関係はまったく自然なものに感じられ、綴り字という物質的な異質性は消えて透明になる。記号の異質性が透明化するという、これがゲーテンベルクの銀河系の成立にとって決定的な要素だったのである。

家庭用の教育書にも新しい方法が採用された。従来は単語を構成するアルファベットに分解して綴りを教え、たとえば「古い」という意味のドイツ語altだったら、アー・エル・テーというようにして綴りを教えていた¹⁵のに対して、ベストセラーになったハインリヒ・シュテファーニの幼児用読み書き入門書(Fibel)は、表音分解法(Lautiermethode)、つまり音を構成する要素に分けて読み、文字の連なりが自然に音声を代表していると思いきませることに成功した。このプロセスをキットラーは「オーラル化(Oralisierung)」と呼ぶ。「ヨーロッパのアルファベットの革命はそのオーラル化である」。(AS,43)

オーラル化すると、文字が本来持っている物質的な異質性が忘却される。綴り字の物質性と格闘する必要がなくなり、意識は書かれた記号の裏側にある(と想定される)「意味」に直接向かうこ

とになる。意味作用する記号が透明化して、指し示される「意味」が直接に受け止められるようになる。つまりシニフィアンが透明化して直接にシニフィエが受け取られることになるのである。これはメディア環境の劇的な変化¹⁶を意味する。これによって内面的なもの、精神的な観念といったものが、あたかも文字メディアの媒介を経ないかのごとく流通しはじめ、今日的な意味での「文学」が成立する。つまり作家の内面性、精神性をそのまま反映し、読むことによってそのすぐれた精神と会話することができるようなタイプのテキスト、思惟の動き、感情の動き、そして想像力の動きをあたかもそのまま直接に——つまりシニフィアンの物質性を透明化して——伝えるテキストが成立するのである。

この時代の美学は、芸術一般のなかで文学に特権的な地位を認めていたのもこのためである。なぜなら他の芸術は、美術なら色彩、画材、大理石などの素材、音楽なら楽器といった物質性によって制限されており、そうした物質的制限が芸術的な創造性を限定してしまうのに対して、文学は——これは実は人為的に作り出されたイデオロギーなのだが——物質的な媒介から自由で、そのため人間の精神を無制限に表現できるものと考えられたからである。たとえば美術は視覚、音楽は聴覚を通して表現するのに対して、文学は——媒質が透明化されたため——内面をそのまま表現できる唯一の方法だと考えられ、想像力は何の束縛も受けずにあらゆる感覚を伝えることができると考えられた。芸術はそもそも他の営為と違って何の必然でもなく、つまり人間の自由が表現される形式なのだが、その中でも文学は特権的なものとみなされることになった。観念論美学、特に『超越論的観念論の体系』におけるシェリングのそれは、文学に理論的な思惟を越えた最高の地位を与えている。

人間のアルファベット化、それにとまなうアルファベットのオーラル化——それに寄与したのが子宮の中から慣れ親しんできた母の声——、そして言語の物質性を透明化して受容される「精神的」な、「内面的」な、全感覚的な、さらには幻想的な形象。こうした文学概念の変化は、ロマン主義という文学思潮に結実する、とキットラーは言う。これは非常に広い意味で「ロマン主義」と呼んでおり、イエーナの初期ロマン派もベルリンやハイ

デルベルクの後期ロマン派も区別してはいない¹⁷。それまでには見られなかった、「内面」の、「精神」の、そして「想像力」の働きそのものを描く文学、それを——他に適当な呼び名が見つからないので——時代の芸術思潮に合わせて「ロマン主義」と呼んでいるのだろう。

ただしここで「ロマン主義」という共通項に整序することには多少の違和感を禁じ得ない。ノヴァーリスやシュレーゲル兄弟といった初期ロマン派が残した多くの断章を読むと、記号的な物質性を透明化してシニフィエのみを考察の対象とするというやり方を彼らは採用していないことがわかるからである。彼らはむしろ逆に、そういった言語の記号性に構成的な、産出的な力を認めており¹⁸、オーラル化やシニフィアの透明化というテーゼと馴染まない側面を持っている。現実の経験に限定されない「精神」や「内面」を媒質を忘却して形成するというそうした特性は「ロマン主義的」というよりもむしろ「観念論美学的」と呼んだ方が良いかもしれない。ロマン派は自然な（＝オーラルな）テキスト構成を脱して、化学的方法に類推した記号結合術によって、つまり文字の物質的な操作によって文章を紡ぎ出す方法を好む¹⁹。むしろそうした記号的操作こそが新たな創造的世界を生み出すのである。そしてこの傾向は20世紀のモダニズムに引き継がれて行く。

3 解釈学的な読書

近代以前の文学生産は、既存のものを加工したり変容して、たとえば主人公や登場人物を何度も使い回して、基本的には匿名で、つまり「誰が書いたのか」ということをそれほど問題にしないようなやりかたでなされていた。だが新しいメディア環境では、人格を前面に出した個人が、すぐれた内面を想像力によって表現する個人が前面に出てくる。著者(author)の誕生である。author(Autor, auteur)とはもともとラテン語のauctorから作られた英語で、原義は創始者という意味である。新しい世界を創出する神のような存在、それが新しい作家の立場となる。また大学の哲学の講義にも変化が現れる。以前は古典的なテキストを読み上げ、それを注釈するのが大学の講義²⁰であった。しかしカント以降、自分自身

の哲学を自分自身の言葉で語る形式が定着する。やはりここでも著者＝創設者(auctor)が、創造的な個人が誕生する。

法の世界ではこのころ著作権が成立した。これは「精神的な創造物」としての文字集合に本格的な商業的利害が絡むほどに活字市場が成熟してきたことの証である。国語的に組織される精神世界の拡大が「国民」という共同幻想を支えることを知っている国家は、大学を整備することによってこの動きを促進する。ドイツ語圏の大学にドイツ語ドイツ文学、すなわちゲルマニスティックの講座が創設されたのもまさにこの時期である。家庭、文学、教育（特に大学）という三つの回路が言説ネットワーク²¹の母胎となって「国民」をアルファベット化する、とキットラーは言う。これらの回路によって進行するアルファベット化の究極の形は、読むことと書くことのカップリングという「言説実践の突然変異」による「書物活動の増殖」(AS,139)である。読者であると同時に作者である「教養人」が読んで書き、書かれたものはまた新たな読者に読まれ、読んだ読者はまた新たな書き手になるという増殖的な循環によって活字メディアの文化環境が形成されて行く。

こうした文化環境にあって、重要視されるのは記号に託された「内面」の、「精神」の「意味」ということになり、読者は記号的媒介をできるだけ捨象して「意味」に到達することを要求される。「意味」を正しく読むこと。現代のわれわれも「現代国語」という科目でこのことを要求される。この要求は1800年のメディア環境に規定された一種のイデオロギーなのだが、「解釈学」という形で今日まで生き残っている²²。「解釈学」はそもそも聖書解釈学、つまり聖書の中に神の恩寵という「意味」を読みとることを教える学問、さらには法律の解釈学、つまり条文を読んでその適用という「意味」を教える学問から発達したもので、いずれの場合にも記号的媒介を捨象して「意味」を「正しく」把握することができるということを前提としている。

われわれは通常「読書」というものをこのような解釈学的な前提のもとで考えているように思われる。少なくともそのように考えるように学校教育では教えている。「正しく」読みとられるべきだとされるのは偉大な作家の精神世界である。「偉大な作家」は個人であると同時にすぐれた普

遍性を持った人格であり、その想像力が産み出した世界を経験することで人間は普遍的な人格を形成することができる、というのが解釈学的な考え方の結論であり、「若いうちはたくさん本を読んで偉大な精神に触れ、その感動を通して人格を形成しなさい」と解釈学的な「国語教育」は教えるのである。

「個であると同時に普遍」という解釈学的前提にとって、活字というメディアの性質は非常に都合がよい。活字という記憶保存メディアは個性を記憶保存したり表示したりできないからである。たとえば主人公の特徴を描こうとしても、髪の毛が金髪だとか、目の色が緑だとか、背が高いとか、せいぜいその程度のことしか書けない。主人公はまさしく「個であると同時に普遍」なのであり、それゆえ読者は誰もが自己を主人公に同一化して読むことができる。そしてまさしくこの時代に、人格形成小説(Bildungsroman)というものが誕生した。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』がその代表だが、主人公がさまざまな体験をすることによって人間的に成長して行くプロセスを描く物語である。読者、つまりアルファベット化した読者は、そこに描かれる世界を追体験し、「人間一般」の普遍的成長、普遍的人格形成をそこに学ぶことになる。

キットラーは最初のマイスター論を書いたダニエル・イェーニッシュに依拠しつつ、この仕組みを説明している。「この小説のなかに出てくるドッペルゲンガー(分身)のエピソード²³は、主人公に同一化する読み方をするように読者をプログラムするためのもの」であり、この小説の「もっとも際立った特徴」で、「この作品がゲーテの手になるものを示すもの」が「あなたやわたしであるような主人公を導入するという文学史上画期的な新機軸」にあることを、すでに最初のマイスター論が看取していたのである。「ヴィルヘルム・マイスターは読者の上にいるわけでも下にいるわけでもない。彼は自分と読者を分けるようないかなる特別な特性も持っていない。1800年頃には個人が記録されることはないので、ヴィルヘルムが持っているのは人間性の一般的な特性だけである」。この特性によって主人公ヴィルヘルムは誰にでも自分の分身とみなされ、誰もが「われわれみんなの物語」としてゲーテの小説を読めるようになり、また読まなければならなくなったので

ある。²⁴

4 母の声と記号を操作する手

1800年のゲーテンベルクの銀河系において、イマジネールなものはサンボリックなものに収斂され²⁵、言語的な秩序にしたがって形成されていた。古典主義的-ロマン主義的な「内面の」、「空想的な」世界が文字記号の秩序によって作り上げられていたわけである。ところが1900年になって、音声と映像を言語的な秩序に変換することなくそのまま物理的に再現できるようなメディア技術が成立すると、知覚データの記録保存における文字メディアの寡占状態は崩れ、聴覚データを保存する蓄音機や視覚データを保存する映画といった新しい技術メディアが力を得てくる。だがそれだけではない。『記録システム1800/1900』の初版が出た翌年(1986)に、その続編ともいえる『グラモフォン・映画・タイプライター』²⁶が出版されたが、そのタイトルからもうかがえるように、キットラーは1900年の文化環境におけるタイプライターの重要性を認めている。

手書き文字の世界において書くことは目と手がシンクロして作動することだったが、タイプライターによって目と手と文字のカップリングは解消する。サインをするという行為からもわかるように、手書きの文字には固有性を刻印する一種の身体性が備わっている。なじみのある自分の文字によって書き連ねられた世界は、なじみのある自分の声によって想像的にオーラル化され、自己自身の内面を映す鏡のように感じられる。そうして書き上げられたテキストが活字になる²⁷と、そこには一種の断絶が生じる。すなわち私的な空間から引きさらわれた物質的外化として、疎外として、印刷されたテキストには固有性の不可視の痕跡だけが残るのである。タイプライターはこのプロセスを変更する²⁸。印刷所での複製においてだけではなく、書斎での生産においても、思考ははじめから固有性を示さない記号の連なりとして紙に打ち込まれ、テキストは書かれる瞬間から疎外として経験されるのである。キットラーは、タイプライターをはじめて用いた哲学者の一人であるニーチェの言葉——それ自身がタイプライターで書かれた書簡から——を引用する。「われわれの筆記

道具(Schreibzeug)がわれわれの思考に参加して働いている」(AS,202)。

タイプライターはさらに、書くこと／書かれたものの世界にタイピストとして女性を参入させた。女性の職業生活の歴史という観点から、これは画期的な出来事である。「いわゆる女性解放とは、彼女たちが教育による言説の統制を除去する機械を手にしたことである」(AS,449)。大学教育が女性に解放されるまでは長い時間が必要だった。高等教育から排除された女性たちは「レンタルのタイプライターを借りて二週間の速成講座を受ければ」、文字を産出する新しい環境を独占することができた。古典的な教養と結びついた手書き文字から離れられない男性たちが女性に機械を委ねたからである。口述筆記をする便利な存在として女性を搾取する男性。だがそこには主人と奴隷の弁証法が成り立ってしまう。タイプライティングは単なる機械的な浄書として手書き文字を代補するものではなくて、意識とアルファベットの新しい関係だからである。

たしかに1800年のゲーテンベルクの銀河系において女性は社会のアルファベット化の重要な要因ではあった。だがそれは子ども(息子)に字を教える母の声としてであり、「タイプライターが発達する以前は、詩人も書記も作家もすべて同一の性であった」²⁹。ゲーテ時代の文学史に登場する女性の多くは、書簡の書き手、サロンの対話の相手だけであり、著者として署名したテキストを数多く残せたのはわずかの例外だけにとどまる。だが意識とアルファベットの新しい関係の現場に女性たちを配置した1900年の文化環境は、書く職業に従事している女性のなかから「職業的な書き手」を誕生させることにもなるだろう。機械的な情報処理という要素が書く文化のなかで決定的に重要な意味を持つようになるからである。

キットラーはブラム・ストーカーのドラキュラ小説の解釈においてこのことを指摘している。ヴァン・ヘルシングがドラキュラを追いつめることができたのは、タイプライターによってあらゆるデータを整理したミナ・ハーカーがいたからだ、と彼は言う。「日記のすべて、手書きや速記によるもの、関係しそうなあらゆる新聞記事、伯爵とその花嫁に関わりのありそうなあらゆる私信や土地台帳のすべてが彼女のレミントン・タイプライターに流れ込み、ていねいに時間的な順序に整理され、

26個の恒常的な文字からなる記号の集合として再び打ち出される」³⁰。「誰にでも読めるもの」であり「その処理には最低限の時間しか要しない」データは、タイプライティングという情報処理技術を現場で学んだ女性にしかそろえられない。テキストの情報処理をする技術が、ミナ・ハーカーの「書く手」が、彼女を専制的誘惑者としての吸血鬼から守り、これを打ち破るのである。

手書き文字と違ってタイプライターの印字は書き手のあらゆる身体的個別性を消去するため、男女の性差もそこでは中和される。「機械は二つの性から性差の象徴を奪う」³¹のである。かつて女性は針を持ち織物を、男性は著者としてペンを持ちテキストという織物を紡いだ。ファロスのなペンによって文字を刻み込まれる女性は母となり³²、「自分で語ることを好んだ女性は感傷屋やヒステリーとされた」³³。キットラーによれば、吸血鬼の犠牲者になったルーシー・ウェステンラは「専制的シニフィアンの命令(=口述Diktat)にしたがって、自分の欲望を書きはじめる」女性、すなわち母であり、それに対してミナ・ハーカーは「職業経歴の命令にしたがって、書くことを男たちや作家たちにまかせることをやめる」女性である。だが書くことが機械的な情報処理となり、その機械が女性に占拠されるとき、男性によるエクリチュールの独占は終わる。「中性的な装置はペンと紙、精神と自然の母というエロティックな神話に終止符を打つ」³⁴のである。

5 人間の分解と文学の分出

キットラーは、音声や映像の記録保存技術としての蓄音機や映画の発明という技術革新が新しい精神の科学、すなわち精神生理学、実験心理学といった分野の進歩と相互関係にあることに注目する。「精神」や「意識」といった哲学的なアプローチではなく、「脳」とその「神経回路」の作動という新しい対象に取り組む経験科学の進歩が、精神的な内容の新しい記憶保存方法の開発を可能にした。「知覚を実験的に分解することによってはじめてその類推的な合成やシミュレーションが可能になる」(AS,289)。つまり人間の知覚や感覚がどのように作動するのかを科学的に割り出すことによって、それを再構成する仕掛けを考案する

こともできたのである。合成やシミュレーションの技術——つまり録音や映像技術——が生理学的な知見を前提とする一方で、そのようにして作り出された機械が逆に科学のモデルにもなった。たとえば記憶が脳細胞への書き込みであるという仮説は、音声振動を曲線として円筒に刻む蓄音機の針をモデルに考えられた⁵。こうして「精神的」で、「内面的」で、「全感的」なものと考えられてきた「人間」という総合的なまとまりが崩れ、人間は計測される生理学的な個々の感覚プロセスの総和と考えられ、そういったデータの総合によって把握されることになる。こうなると解釈学とか普遍的人格形成といった考え方の前提は成り立たなくなる。

こうして歴史上はじめて知覚情報が文字や数字といった記号の媒介を経ないで伝えられるようになった。グーテンベルクの銀河系の黄昏である。音声、映像、そして文字という異なったメディアはそれぞれ固有の論理にしたがって作動する。文字メディアにおいて感覚世界を内面的に構成する方式は、シニフィアンが透明化することで想像的に得られる共感覚(Synästhesie)にたよるしかなかったが、今度はそうした回路を通らなくてもそれぞれの感覚器官にデータが直接到達し、それぞれの感覚がそれぞれ固有の様式で作動する。しかも文字が個性を記憶保存したり表示したりできないのに対して、映像や音声はそれができる。すると、そこに描かれた人間を普遍的な人間一般とみなし、自己をそこへ同一化することができなくなる。これによって「個であると同時に普遍」という解釈学の前提が崩れる。「人間一般というものが死んだ。これと比べれば良く話題になる神の死など単なるエピソードにすぎない」(AS,326)。

1900年のメディア環境が生み出した産物としてキットラーは、精神分析と新しい形式の文学を挙げている。もともとキットラーはラカンの精神分析を理論的支柱にしたゲルマニストなので、この二つの領域に注目するのは当然ともいえよう。

実験心理学や精神生理学と同じように、精神分析学もまた人文主義的な人間像を経験科学的な分析によって解体したものといえる。「自由な主体」としての「意識」と捉えられてきた人間の精神が意識と無意識に分裂させられ、自律性を持った個としての人間観が制限されてしまったからである。「精神」という名前がついてはいるものの——もっ

ともこれは翻訳の問題にすぎないのだが——精神分析はもはやグーテンベルクの銀河系が前提としているような統一的な「精神」を対象にしているのではなく、映像や音声といった感覚データに基づいて形成された学知なのである。

キットラーはフロイトの精神分析学的手法の中に、映画や録音のような感覚データの記憶保存の形式を認めている。たとえばフロイトは患者との対話を記録に取るとき、言い間違いや話のよどみをすべて書き留める。意味ある統一体にまとめ上げるという解釈学的な要請は拒否して、その対話のすべてをいわば証拠保全するように記録する。言い間違いや言いよどみに無意識の欲望の発露が認められるからである。ただしメモを取りながらの、あるいは当時ようやく量産化がはじまった蝸管録音機を使用した診察は患者を緊張させ、疾患についての必要な情報が取り出せなくなるため、フロイトは「録音機的な記憶」(AS,360)と自画自賛するそのすばらしい記憶力にたよるしかなかったという。つまり形式としては録音機によるデータ保存を意識していたことになる。

フロイトがパリのサルペトリエール病院で研修をしていたとき、映画はまだ実用化されていなかった。だがこの病院の技師でアルベール・ロンドという人がメトロノームに合わせて連続写真を撮る機械を考案し、医学史上はじめてヒステリーの映像記録を残している。この装置のおかげで営業不振に陥っていた病院は国外にまで名が知られた研究所へと変貌を遂げ、ウィーンからやって来た研修医フロイトはその機械でヒステリー患者たちの連続的に画像として寸断される身体の湾曲を見ることになる。こうして「ラカンのいう寸断された身体は実在のものとなり、古典主義-ロマン主義の文学が賞賛し生産したあの全体的な人間に取って代わることになる」⁶。

やがて映画が実用化されると、それまでそれまでは形を持たなかった無意識のメカニズムに形が与えられるようになる。「無意識のメカニズム」とは、たとえば、言語的な象徴秩序によって意識的に形成された思考とは別に、ささいなことが引き金になって、何の因果性もないことが急に想起されるようなことである。この現象に映画は表現を与えた。フラッシュバックという手法である。そして逆にこの「フラッシュバック」という映像技術の概念が、この無意識のメカニズムをさす言

葉にもなった。他にも、たとえば視線は常に意識の指向性を示しているわけだが、映画はこれにクローズアップという表現を与えた。そして漠然とした妄想にも、さまざまな特殊撮影によって視覚的な形を与えることができるようになった³⁷。つまり映画のカメラが人間の意識と無意識の動きに物質的な形を与え、現実の生活においては決して見えないようなものを見せてくれるようになったのである。これはどういうことかということ、意識が網膜上の映画として経験されるようになったということ、メディアの作動様式が意識の作動様式と一致しているということである。「伝統的な芸術はサンボリックなもの秩序や事物の秩序をデータ処理するのに対して、映画は観客に彼ら自身の知覚プロセスを伝えるのである」³⁸。

次に文学だが、キットラーはゲート時代の「文学」をDichtung、新しいメディア環境の文学をLiteraturと呼び区別する。グーテンベルクの銀河系では寡占状態にあった文学が、感覚世界をそのまま記憶保存する他のメディアの出現によってその地位から転落すると、娯楽としての文学(U-Literatur)と芸術としての文学(E-Literatur)の分化が生じる。娯楽としての文学は脚本となって映画化されるなど、いわば映画に奉仕する方向をとり、表現の方法も映画的なものになってゆくのに対して³⁹、芸術としての文学はその物質的なメディア性、つまり言語や文字であることを強調するようになる。つまり意味作用する記号(シニフィアン)が透明化して、指し示される意味(シニフィエ)が直接に受け止められるような文学ではなくて、記号の物質的抵抗が大きい表現、つまり「すんなり読む」ことを拒否するようなテキストである。ある種の文脈で「文章」や「文学」というかわりに「エクリチュール」ということが多いのも、「書かれたもの」という物質性を強調しているためなのだろう。この傾向はボードレールあたりにはじまって、シュルレアリスム、ダダ、表現主義、ヌーボー・ロマンといったいわゆるアヴァンギャルドのすべてに共通しているといってよい。そうした文学(E-Literatur)は1800年の「文学」(Dichtung)と比べると全く違った印象を与える。全般的なメディアというその地位を喪失してはじめて、書字は記号の物質性を意識し、それをメディア的特性として認めるようになる。それは「かつては神だけに見られた自律性と非形象性」

(AS,316)を持った物質的な書字であり、伝達されるべき意味の代わりに媒質としての記号的存在それ自身を対象とするテキスト、すなわち自己言及的なエクリチュールとなるのである。

文学のもう一つの変化は、もはや道徳や自由といった哲学的な理念ではなくて、精神病理的な事象を盛り込んだ作品が増えたということである。文学が「狂気のシミュラクル」(AS,390)になったのは、作家が市民的な秩序に反抗しているからではなくて、記録システムの論理にしたがった結果であるとキットラーは説明する。精神物理学の実験は無意味な音声や刺激から成り立ち、新しい音声メディアや映像メディアは有意味なものも無意味なものも等価に記憶保存し、精神分析は言い間違いや言葉のよどみを取り扱う。そして文学もまた意味から自由な記号の戯れを提示し、そしてこうした全般的な傾向に合わせて混乱した人物を登場させるのである。

あらゆる言説に共通のこうした傾向は「実証主義を特徴とする医師や技師の文化」(AS,415)の表現である。技術と科学は現実を孤立した個別プロセスへと分解し、全体性を目指す形而上学の世界像を無効にする。事実性と客観性を目指す実証主義が形而上学的な意味と理念の世界においては排除されていた無意味と狂気を解放したという逆説にキットラーは注目する。カメラがそこにあるすべてのものを撮し、録音機がそこで聞こえるすべての音声を拾うように、事実の集積は本質的と非本質的、善と悪、健康と病気の区別をしない。こうしたメディア環境のなかで人間はデータに分解され、文学は全体性と意味の拘束から解放されて自己自身の媒質を操作する固有のコミュニケーション・システムとして分出されるのである。

¹マックス・ホルクハイマー／テオドル・W・アドルノ『啓蒙の弁証法』(岩波書店、1990)、P.185-261。

²著者たちは「ジャズ」と言ってるが、ビーバップ以後の前衛的なジャズ・シーンなどを全く無視して、ジャズ風にアレンジされたバッハを嘆きながら文化産業としてのジャズについて語るわけにはいかない。彼らがジャズにおいて看取した否定性は単調なリズムに暴力的に回収させようとする「スイング」だったのである。

³だがそもそもドイツ映画の歴史を振り返ってみ

れば、こうした文脈は当然のものなのかもしれない。戦前のドイツ映画黄金期を築いたウーファ (Universum-Film-AG) はもともと1917年に参謀本部の映像映画局 (Bild-und-Film-Amt) の後援で歩兵隊総司令官エーリヒ・ルーデンドルフの命令によって設立されたものだからである。cf. フリードリヒ・キッラー『ドラキュラの遺言』(産業図書、1998)、P.122。

⁴ ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1』(ちくま学芸文庫1995)、P.585-640。

⁵ こういった単純な議論をマスコミやいわゆる「マスコミ文化人」は好んで取り上げるが、人文系の学知、特に美学が取り組むことはほとんどない。せいぜい倫理学が「表現の自由」といった全く別の問題系で取り扱うだけである。だが感性の学としての美学および美学的諸学が、たとうんざりするほどのノイズを覚悟しなければならないとしても、フィクションとフィクションナリティの問題系に絡めて発言することは必要なのではないだろうか。そもそも虚構と親しむことによって始めて現実と虚構の区別を学ぶのであって、虚構に現実のルールを当てはめて馴化すれば良いというものではない。ゲームやアニメにはまって現実から逃避する人間が増えるという声もあるが、逆に虚構によって現実の不自由を意識したり、悪しき現実を改革しようとする可能性も生じるはずなのである。

⁶ ベンヤミンは『言語一般および人間の言語について』や『ドイツロマン主義における芸術批評の概念』、『ドイツ哀悼劇の根源』の「認識批判的叙説」などのテキストで媒質理論を展開している。その要点とはすなわち、媒質は前提とされる両極の間を——たとえば言語抜きで思考された「内容」を二人の話者の中で媒介するように——道具的に媒介する空間ではなく、むしろ媒質は一見するとそれが単に媒介しているように見えるものをはじめて産出するものなのだ、ということである。ベンヤミンがこの考え方をもっとも明快に述べているのは、ロマン派の反省媒質を説明する理論においてである。それによれば、反省する極と反省される極の間の運動がはじめて、一見するとそれが単に追補的に投げ返し、あるいは投げ合うように見えるものを作り出し、構成していることになる。あるいはノヴァーリスの言葉を用いれば、前提とされているように見える両極の間の運動は「両極

を、つまり浮遊させられる狭間を産出する」のである。ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』においてメディア環境という観点に着目したのも、このような下地があったからであろう。

⁷ ウォルター・オング『声の文化と文字の文化』(藤原書店、1991)。原書の "Orality and Literacy" は1982。この本の中でオングは「できるだけメディアという用語を用いるのを避けた」と述べている。「メディア」や「メディウム」という語を用いると、情報をパイプラインのようなもので輸送するという印象を与えるからだという。だがベンヤミンのようにメディウム概念そのものを媒質として規定し直せば、そうした誤解は払拭できたであろう。

⁸ アレクサンドル・ロマノヴィッチ・ルリア『認識の史的発達』(明治図書、1976)。

⁹ マーシャル・マクルーハン『グーテンベルクの銀河系』(みすず書房、1986)。原書の "The Gutenberg-Galaxy" は1962。

¹⁰ イエズス会士のオングにしても、敬虔なカトリック信者であるマクルーハンにしても、ルターを支えたグーテンベルクを起点とする文字メディア環境が作り出した新教的近代に対する批判を共通の契機としていることは——聖職者であるオングより平信徒であるマクルーハンの方があからさまなのが興味深いところだが——容易に想像できる。

¹¹ この知見はベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』(リポート、1987) に帰される。ただしマクルーハンも活字の国語とナショナリズムの関係については言及している。アンダーソンの用語は正確には「国語」ではなくて「俗語 (vernacularism)」だが、これはヨーロッパの共通語であったラテン語を押しつけてドイツ語やフランス語といった地方語が台頭してきたことを指し示している。すが秀実 (ワープロ辞書という国語標準化の最たる形式の限界を露呈することになるが、糸偏に圭と書く姓が漢字変換できない) は『日本近代文学の〈誕生〉』(太田出版、1995) で日本明治期の言文一致運動をアンダーソンを受けて「俗語革命」——おそらく vernacularization の訳語——と呼んでいるが、用語法に無理があるような気がする。

¹² 経歴を見ると、フライブルク大学でドイツ文学科の助手、ポッフム大学でドイツ文学科の教授を経た後、現在はベルリンのフンボルト大学の芸術

学文化科学研究所で美学およびメディア史の教授となっている。

¹³ "Aufschreibesysteme 1800/1900" (未訳 München, 初版は1985年、1987年に加筆修正した第2版、1995年にさらに更新して第3版が出ている)。本論では最新版を用いる。この書物からの引用は本文中に記号ASとページ数で示す。

¹⁴ アカデミー・フランセーズが設立されたのは1635年である。

¹⁵ これをBuchstabiermethodeという。

¹⁶ 『ロマン主義—精神分析—映画：ドッペルゲンガーの歴史』という論文でキットラーは次のように語る。「子ども向きの新しい読み書き教育のおかげで、アルファベットが感覚的に捉えることのできる楽しいものになり、人々が文字を暴力や異物のようなものとして感じないようにすると、人々は文字によって意味されていると信じられるようになる。ラカンがこれをアルファベット症(alphabetise)と呼んだ。」(『ドラキュラの遺言』(産業図書、1998)、P.117。原書は"Draculas Vermächtnis", Leipzig 1993)

¹⁷ 『記録システム1800/1900』で言及される作家は、ノヴァーリス、フリードリヒ・シュレーゲル、E・T・A・ホフマン、ゲーテ、ベッティーナ・アルニムであり、かなり多彩な顔ぶれになっている。

¹⁸ たとえばカントにとって言語は「思考の標識」であり、フィヒテにおいては「恣意的な記号によるわれわれの思考の表現 (Ausdruck外へ押し出すこと)」であるのに対して、シュレーゲルやノヴァーリスの記号存在論は、カントが数学にのみ認め、言語には認めなかった構成的な力を言語にも認める立場だったといえる。Vgl. Shuichi Ito: "Die poetische Reflexion als unendliche Selbstspiegelung", in: "Literarische Problematisierung der Moderne" (München 1992).

¹⁹ たとえばシュレーゲルは多数の複文を複雑に織り込んで一つの文を形成する「総合文(Periode)」という形式に、自己自身の傾向から常に抜け出ようとするロマン的な精神を見ている。

Vgl. Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, Bd.18. S.206.

²⁰ 「講義」を意味するドイツ語はVorlesung、すなわち語義通りには「前で読むこと」である。

²¹ "Aufschreibesysteme" の英語版のタイトルは"Discourse Networks"で、もちろんフーコーのディスクール概念を意識している。ちなみにディスクール概念は単純な「著者性」を否定している。

²² いわゆる「記号論的転換」以降の現代の文学理論は、おおむねこうした「解釈学」に否定的で、むしろ言語には意味を産出させる形式的な力、構造的な力があるとみなし、透明化してその裏側にある意味を読むよりも、記号の物質的な作動に着目し、記号結合の生産的な変容に注目すべきだと主張する。「ここで作者が言おうとしていることは次のどれですか」とか、「下線部にもっとも近い意味を次の中から選びなさい」といった現代国語の聞いは、そうした文脈では無効とされる。だがそれにもかかわらず「現代国語」は残る。それどころか大学入試で人間のふり分けにまで使われる。自分の論文のなかでは反解釈学的な立場を貫いている学者が、入試委員としては何のためらいもなく上記のような設問を作る。もちろんキットラーのいう「全般的なアルファベット化」が国家構成員である国民の形成という目的をもってしたこと、母の声が均質的な役人を作り出すことに貢献したことを考えれば、「現代国語」になぜ解釈学的なものが色濃く残っているのかは自明のことなのだが。

²³ 伯爵夫人に思いを寄せるヴィルヘルムが夫人とのアヴァンチュールを期待しながら伯爵の変装をして部屋で待っているところへ、伯爵夫人ではなくて当の伯爵が入ってきて、自分の分身と出会ってしまったと誤解するエピソード。

²⁴ 『ロマン主義—精神分析—映画：ドッペルゲンガーの歴史』P.115(原書S.87)。ただし引用では訳文に変更を加えた。

²⁵ もちろんキットラーが準拠するラカンの用語である。ラカンの有名な論文に『自我機能を形成するものとしての鏡像段階』がある。6ヶ月から18ヶ月までの赤ん坊が鏡に映った自分を見る。鏡の中にある姿は母親を代表とする大人の身体を小型化したものではあるが、それでも統一的なひとつの身体であり、これを自分の姿だと思いこむ。ところがこの月齢の子どもには、まだ身体というものがない。鏡の中の自己を自己と認めることは、そうあるべきの、そうであるはずの理想的な自己に現実の自己を同一化させることになる。想像的な自己

を立てるということは、現実の欠乏を反省させる形象世界が形成されるということでもある。こうして幼年時代に自己意識が成立すると同時に、もうひとつの自己の世界としての想像的な世界も形成される。次に幼児が会おうのは言語である。言語が共同体で通じることの前提は語彙や文法の共有という普遍的な要求なので、言語は主体に対して普遍的なものを突きつける。この秩序系列をラカンがサンボリック（象徴的）なものと呼んだ。

²⁶『グラモフォン・映画・タイプライター』（筑摩書房、1999年）。ただし本論執筆中にはまだ入手していないので、引用は原書”Grammophon, Film, Typewriter” (Berlin 1986)からになる。タイトルのなかでドイツ語の”Schreibmaschine”ではなくて”Typewriter”を用いているのは、後者が書く機械だけではなくて「タイピスト」の意味も含んでいるからである。

²⁷「活字になる」という日本語の表現には英語の”publish”と同じく公共への譲渡という意味があるが、ワープロの普及によって比喩の根源が曖昧になるかもしれない。

²⁸もちろん日本語の環境ではワープロの普及がこれに相当する。これによって手書き文字に含まれる拭いきれない身体的固有性を消し去り、教科書や新聞や雑誌といった権威あるテキストの文字として慣れ親しんできた文字を誰もがはじめてから使用できることになった。日本人は西洋人に約百年遅れてこの変革を経験したのである。ワープロが普及してから各種の文学賞などへの投稿が著しく増えたという話がある。だが、だからといって文学の振興について語るわけにはいかない。文学書自身はまったく売れていないからである。読むよりも書く。これは「聴くより歌う」というカラオケ以降の大衆音楽の事情に似ている。もちろん文学書と違って音楽CDは売れる。聴いて歌の練習をするために買うのである。シングルCDにはたいていカラオケもついている。

²⁹”Grammophon, Film, Typewriter” (Berlin 1986), S.275.

³⁰『ドラキュラの遺言』P.43 (原書S.42)。なおこの論文は『記録システム』の一部を発展させたものである。

³¹同P.40(40)。

³²1800年の言説ネットワークにおける「母の声」が読むのは男性に刻み込まれた文字である。フリー

ドリヒ・シュレーゲルの『哲学について』というエッセイは、「形成する精神の鉄筆」が女性という「自然の石版」に「神聖な書字を書き込む」というファロスの欲望について語っている。Vgl.伊藤秀一『イェーナ・ロマン派の形成』（『シェリングとドイツ・ロマン主義』、1997晃洋書房）

³³『ドラキュラの遺言』P.40(40)。

³⁴同P.41(40)。

³⁵”Grammophon, Film, Typewriter”, S.48f.

³⁶『ドラキュラの遺言』P.122(94)。

³⁷『ロマン主義—精神分析—映画：ドッペルゲンガーの歴史』P.132(103)。

³⁸『ドラキュラの遺言』P.122(94)。

³⁹事実、多くの作家は映像化されたときの配役をイメージしてストーリーをすすめるらしい。

(1999年6月30日受理)