

2006 年度秋学期卒業制作

文化・芸術に対する人の好悪の感情と「他者」の関係性の比較分析  
—固定流動性（＜主体的＞リミックス）文化の誕生—

総合政策学部 4 年  
70302348  
大屋 俊祐

## 要約

本論文の第一義的な目的は、今日まで、分析・検証することが困難であると考えられてきた、文化・芸術作品に対する人の好悪の感情が「他者」との関係性において左右されてきたかを検証し、歴史的に記述することにある。よって、本論文ではまず、「他者」との関係性から人の文化・芸術作品に対する好悪の感情を検証する手法として、ジラールの欲望理論と精神分析学等に依拠した人の原初的な欲望（志向性）の理論を接合し、批判的に継承したものを提示する。そして、それを用い、実際に人の好悪や欲望の感情が「他者」との関係性においていかに左右されてきたかを中世ヨーロッパから近現代の電子メディア越しの文化・芸術作品（コンテンツ）に至るまで時系列に沿って検証し、記述していく。

第2章では、第3章以降で研究手法として用いる統合理論の基礎となるジラールの「欲望の三角形理論（三角形的欲望理論）」をその手法としての限界を明らかにしつつ、概説する。そして、今日までしばしば感情の「主体」と「対象＝作品」の間の主観的で二項図式的なものとして捉えられてきた人の好悪・欲望の感情が、「他者」の感情の模倣から成り立つことを示し、ジラールの理論の不完全な箇所を精神分析学等に依拠した原初的な欲望（志向性）の理論で補うことで研究手法となる理論を提示する。

第3章では、第2章で提示した研究手法＝統合理論を用い、ベンヤミンの「礼拝的価値」、「展示的価値」といった、文化・芸術作品の価値理論を補助線にして抽出した、理念型としての「中世の芸術作品」、「近代の芸術作品」に対する人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析を行う。ここでは、「礼拝的価値」を有するとされる作品、あるいは「展示的価値」を有するとされる作品において、神という超越的な存在がいかに人々の感情を規定してきたかが明らかにされる。また、「中世の芸術作品」、「近代の芸術作品」の分析を時系列に沿って、歴史的に行うことは、その過程で「近代的な個人」がいかに形成されていったかについて明らかにすることにも繋がる。同時に、このような芸術作品に対する感情を「他者」との関係性において、その社会性から検証していくことは、その時代時代における社会形態を分析することにもなるであろう。

第4章では、近現代における人の文化・芸術作品に対する好悪の感情を分析するため、今日において支配的な電子メディアであるテレビとPC・インターネットを取り上げ、これらがどのような「他者」を見せることで人の好悪の感情に影響を与えているのかを検証する。その際、テレビは物理層・メッセージ層の2つの異なるレイヤーにおいて、PC・インターネットはそれにコード層を加えた3つのレイヤーにおいて、感情の「主体」がメディア越しの文化・芸術作品に対して抱く好悪の感情を左右していることが明らかになる。

結論としては今日、人の文化・芸術作品に対する好悪の感情は、様々な「他者」との関係性に左右されてきたということ、あるいはその「他者」との関係性において感情の「主体」の性向や社会形態自体も変化してきたこと等が明らかにされる。また、最後に近現代社会におけるアイデンティティの脱中心化・過剰流動化の限界を反映した、「固定流動性」とでも形容すべき特質を持つ文化・芸術作品の受容形態を提案する。

## 目次

### 第1章 序論

#### 1.1 研究の目的

#### 1.2 問題意識

### 第2章 研究手法＝欲望理論の提示

#### 2.1 先行研究

#### 2.2 仮説の提示

#### 2.3 研究手法と研究対象

#### 2.4 研究の枠組み

#### 2.5 本研究の意義と限界

#### 2.6 ジラールの「欲望の三角形」理論と精神分析理論の接合

##### 2.6.1 はじめに

##### 2.6.2 「欲望の三角形」理論の説明

##### 2.6.3 「欲望の三角形」理論と精神分析的欲望理論の接合

###### 2.6.3.1 精神分析学における双数的欲望理論の提示

###### 2.6.3.2 「欲望の三角形」理論と精神分析における双数的欲望理論

###### 2.6.3.3 成人における想像的關係の諸相

### 第3章 「近代の芸術」と「近代的個人」の誕生

#### 3.1 はじめに

#### 3.2 礼拝的価値を有する中世の芸術

##### 3.2.1 中世ヨーロッパにおける芸術の全体像

##### 3.2.2 礼拝的価値を有する中世芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

##### 3.2.3 礼拝的価値を有する中世芸術における「他者」の性質と限定要因の分析

##### 3.2.4 礼拝的価値を有する中世芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ

#### 3.3 展示的価値を有する中世の芸術

##### 3.3.1 展示的価値を有する中世芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

##### 3.3.2 展示的価値を有する中世芸術における「他者」の性質と限定要因の分析

##### 3.3.3 展示的価値を有する中世芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ

#### 3.4 プロテスタント的礼拝的価値と近代の芸術

##### 3.4.1 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術の全体像

##### 3.4.2 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

##### 3.4.3 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術における「他者」の性質と限定要因の分析

- 3.4.4 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ
  - 3.5 展示的価値を有する近代の芸術
    - 3.5.1 展示的価値を有する近代の芸術の全体像
    - 3.5.2 展示的価値を有する近代の芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性
    - 3.5.3 展示的価値を有する近代の芸術における「他者」の性質と限定要因の分析
    - 3.5.4 展示的価値を有する近代の芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ
  - 3.6 アウラを有する芸術作品とは何か
  - 3.7 「他者」の性質と規模の変化はいかにして起こるか
- 第4章 電子メディアにおける「他者」と文化・芸術
- 4.1 はじめに
  - 4.2 テレビの「他者性」
    - 4.2.1 物理的な装置としてのテレビ
    - 4.2.2 テレビのメッセージ
  - 4.3 コンピュータ・インターネットの「他者性」
    - 4.3.1 分析の見取り図の提示
    - 4.3.2 物理的な装置としてのパーソナル・コンピュータ
    - 4.3.3 ハッカー、ギークとコンピュータのコード層
    - 4.3.4 コンピュータ・インターネットのメッセージ
- 第5章 結論
- 5.1 結論
  - 5.2 固定流動性（＜主体的＞リミックス）文化の誕生

## 第1章 序論

### 1.1 研究の目的

本論文の第一義的な目的は、今日まで、客観的に分析・検証することが困難であると考えられてきた、文化・芸術作品<sup>1</sup>に対する人の好悪の感情がいかに関係性において左右されてきたかを検証することにある。したがって、本論文は、まずそれを検証するための研究手法を提示し(2.6)、それによって具体的に様々な研究対象を説明していく(3章、4章)、という二段構成をとっている。

また、本論文においては上記の中心的な目的に連なる、いくつかの下位の目的意識が介在しており、それは大きく以下の3点に纏められる(「下位」とは必ずしも重要ではないということの意味しない)。

まず1点目としては、文化・芸術という、多くが「使用価値」とは異なった重要性を持つモノの領域で思考することで、その特定の文化・芸術作品が存在・流通する社会の存立機制を明らかにするという目的が挙げられる。一般的に文化・芸術の領域においては、今日的な視座から見れば「非合理」なものが溢れており、かえってこの「非合理性」にその社会の存立機制や人の社会性が投影される。より具体的に述べるならば、本論文で考察する文化・芸術は、生きる際に必要とされるより根底的な欲求(例えば、食欲や睡眠欲)に供することもなく、また一般的に理性的な主体が自然に働きかける際のテクノロジー等とも異なった存在価値を有するモノであり、そこに人間の解消しつくすことのできない「社会性」を見て取ることができるのである。

次に2点目としては技術決定論・社会(文化)決定論等による機械論的で線的な歴史観に陥ることなく、そのようなものの見方を脱臼した上で、新たな社会形態の遷移過程や歴史観を提示することが挙げられる。後で詳しく述べるように、本論文では「他者」が織り成すコミュニティ(=社会的人間<social person><sup>2</sup>)の「限定性」を人の文化芸術作品に対する好悪の感情を大きく規定するものとして捉える。そしてここでは、この「限定性」こそが、社会のシフトチェンジの重要な原動力となることが明らかにされる。また、このような社会形態の遷移を描くのに際しては、神的な存在(超越的な存在)の位相にも常に注意を払わなければならないだろう。

そして、最後に本論文の3点目の目的として、ポスト構造主義・ポストモダニズムがもたらした相対主義を超えた後に、どのような生き方が我々に残されているのかを示すことが挙げられる。結論部では、本論における文化・芸術作品に対する人々の感情の分析を通して明らかにされた社会形態や人間の存立機制への議論を足がかりに、これを具体的に提示する。それは決してポストモダニストが称揚する「脱中心化した主体」を生きることではない。

以上が最初に提示した第一義的な目的の下位に位置づけられる本論文の目的群であるが、ここでは、本論文の範疇を越えるより「広義」の目的についても触れておきたい。この目的意識に基づいて本論で具体的な議論を展開することはできないが、これを明示しておく

ことで、本論文を作成した直接の動機がより明確になるだろう。その「広義」の目的とは、情報社会に相応しいアーティストと享受者を繋ぐシステムの理論的なバックボーンを打ちたて、実際にそれを実践していくということである。つまり、将来、電子メディアを用いて実際に理論と実践を往復しつつ、情報社会における最良のシステムとは何かということについて考察する、その第一歩として本研究は位置づけられる。文化・芸術は純粋交換価値を有し、人の根底的な社会性に資するものであるからこそ、これらの優れた流通システムを構想し実践していくことは非常に重要な作業だといえるだろう。この「非合理性」の流通システムを構築するという作業は素朴に合理性を追求してきた近代社会に陰りが見えている今、まさに早急な解決を要するものとして立ち現れているのである。また、最初に触れた、新しい研究手法を提示した上で、人の好悪の感情と「他者」の関係性を探るといふ本論文の「狭義」の目的はそのままこの実践を伴う、「広義」の目的意識と連続しているといえるだろう。

## 1.2 問題意識

今日まで、文化・芸術作品のアーティストとその作品の享受者を繋ぐ最良の仕組みとは何か等について考察する際には、それらを取り巻く制度（著作権制度など）や、メカニズム（文化産業の仕組み、メディアの構造など）についてのみに触れられることが多かった。また、それとは逆に、文化・芸術を取り巻く諸制度や流通メカニズム自体が人間の文化・芸術作品に対して抱く好悪<sup>3</sup>や欲望の感情にどのような影響を及ぼすのかを「他者性」の観点から、あるいは社会の側から捉え直し、それを踏まえて仕組みを考え、提案することは困難であると考えられてきた。

このことが困難であると考えられてきた大きな理由としては、人々が作品に対して抱く好悪の感情や、欲望の感情にある種の法則性を見取り、客観性<sup>4</sup>を担保して論じること自体が困難であると考えられてきたことが挙げられる。実際、多くの人々が、ある作品の好き嫌いについて論じる際には、どうしても客観性を担保できず、主観的な議論にならざるを得ないと感じている。これによって、決定論に陥らずにメディア・文化産業等の文化・芸術作品やコンテンツを取り巻く様々な仕組み自体が、人々の好悪の感情にどのように作用し、いかにして流行（多くの人が好むモノ）を生み出してきたのか等について、体系だった考察は成されてこなかったといえるだろう。

しかし、今後、既存の文化・芸術産業やマスメディアを中心としたものにとって代わる、新しい文化・芸術に関するシステムの仕組みについて考え、提案・実践することは、これらの諸システム自体が人間のある作品に対する印象や好悪の感情にどのような影響を与えるのかということの理解抜きには成しえない。特に、他の分野に比して、文化・芸術について考える際には、人々がどのような作品にどのような価値を見出し、それに対してどのようなメカニズムで好悪を決するのかということについて優先的に考慮されなければならないだろう。多くの文化・芸術作品の優劣はその「使用価値」では測れないからこそ、それを

社会の形成に資する「純粋交換価値」を有するモノとして捉え、人々の諸関係性の中で、それがどのように価値付与されているのかをその都度考えていくことが重要になる。人の好悪の感情や志向性は、人間の社会性と切り離して考えることはできないからこそ、文化・芸術を取り巻く緒関係性の分析が重要になるのである。よって、それを理解するためには、今日まで体系立てて理解することが困難だと考えられてきた、人がある文化・芸術作品に対して抱く好悪の感情を、客観性を担保しながら、社会の方から捉えなおして分析できる有効な手段を提示し、実際にそれを用いて分析を行っていく必要がある。そうすることで、短絡的なメディア・技術決定論に陥ることなく、システムや文化・芸術を運ぶメディアが、人の好悪の感情に与える影響を的確に捉えなおすことが可能となるだろう。

本論文では、人々が文化・芸術作品に抱く好悪の感情や、テレビやインターネット等の電子メディアがその感情に及ぼす影響は、「他者性」に着眼することで、体系立てて理解できるということを、主に、ジラール（René Girard）の欲望理論や精神分析学の理論を再統合してできた理論を応用して示すということを試みる（これらの理論を用いる理由、あるいはジラルールの欲望理論と精神分析学の理論の接続可能な点、相容れない点等については後述）。また、好悪の感情をその感情を抱く「主体」と「他者」との関係性、「他者性」から観察するこの理論が、人が文化・芸術作品に対して抱く好悪の感情の分析理論として有効であるということを示す。そして、これらの諸作業を、今後本格的に進展していくと予想される情報社会における理想的な文化・芸術（コンテンツ）の制度やシステムとは何かというものを考える本論文を超える広義の目的へ向けた第一歩としたい。

以上でこれまで述べてきた問題意識は主に本論文の広義の目的に対応したものである。これに加えここでは、本論文の第一義的な目的、あるいはその下位位置づけた目的意識の背後にある問題意識にも言及しておこう。

今日我々が生きている世の中は、情報（化）社会あるいはポストモダンと抽象的に名指されている。このような世の中においてはしばしば、近代哲学によってもたらされた理性主義の解体、それに続く主体の「脱中心化」、アイデンティティの複数化等が素朴に語られる傾向があった。しかし、昨今の言説上のトレンドとは対照的に、このような脱中心化・アイデンティティの複数化の実践には耐え難い心労を伴わざるを得ないことも明らかになってきているのではないだろうか。そのことの証左として、一時、脱中心化・アイデンティティの複数化の象徴として語られることの多かったパーソナル・コンピュータ（以下 PC）やインターネットも、今日においては既存のマスメディアの仕組みの延長線上に位置づけられる特徴をしばしば露呈させている。ここでは、ある種の「個人主義のキックバック＝再中心化」が起こっているといっても大げさではないのである。そこで本論文においては、文化・芸術作品やコンテンツという純粋交換価値的な要素を不断に含んだモノに対する感情の分析を通して、今日まで抽象的に語られてきたポストモダンという社会形態について、あるいはポストモダニズムが要請する「脱中心化した主体」とは何なのかについて明確にしていきたい。この作業の後に、ポストモダニズム的な相対主義の克服がどのような形で

今日行われているか・行われるべきか—結論部で提示する固定流動性（主体的リミックス）文化の提案はその表現でもある—についての議論もはじめて可能となる。

また、ここで本論文の構成について簡潔に触れておきたい。本論にあたる第2章では、まず第1節で本研究の先行研究をレビューし、それを踏まえ、第2節で仮説を提示する。そして第3節では研究手法・研究対象について説明し、第4節では本研究の研究枠組みについて触れておく。第5節では第1～4節の間で触れることができなかった本研究の学問的な意義・限界について簡潔に述べる。ここまでが本論の前提となる部分である。そして第6節で先に述べたジラルルの「欲望の三角形理論」と精神分析学の理論を、その連続／断絶点を検討した上で、再統合し、分析手法として提示する。また、続く第3章では、「礼拝的価値」、「展示的価値」といったベンヤミン（Walter Benjamin）の文化・芸術の価値理論を補助線とし、理念型として抽出した「中世の芸術」、「近代の芸術」を先の研究手法を用い実際に分析していく。そして第4章では、研究対象として「テレビ」、「インターネット」といった電子メディア越しの文化・芸術作品を取り上げ、電子メディアがいかなる「他者」を見せることで、人の好悪の感情に影響を与えているのかについて検証・分析する。第3章・第4章では、「他者性」から好悪の感情を分析する際、先の分析手法を用いることが有効であることが示されるのと同時に、人が文化・芸術作品に対して抱く好悪の感情は当該社会における「他者」によって左右されるということが明確に示される。また、それを通して、ある特定の文化・芸術作品の流通を可能にする社会形態の変遷を描くこととなる。

最後に、ここでは本論文で用いられている特殊な用語をいかなる意味において使用するのかを可能な限り定義し、明確に定義できない場合は、論文中のどこでその用語の意味合いが明らかになるのかを示しておく。

まず、「他者」あるいは「他者性」といった言葉を本論文においてどのような意味で用いるのか明確にしたい。まず、本論文においては「他者」あるいは「他者性」という概念を、個人としての他者だけでなく、複数人による集団的な他者（＝ソーシャルパーソン）をも含みうる、幅を持たせたものとして使用している。また、本論文では「他者」という概念を、「異質なもの」、「（経験の範囲から）超越したもの」という意味では使用しないものとする<sup>5</sup>。以後、本論文において、「異質なもの」、「（経験の範囲から）超越したもの」、あるいは「絶対的な差異を持ったもの」としてこのタームを用いる場合には、〈他者〉と明記し、「他者」と区別をつけることとする<sup>6</sup>。本論中で用いる「他者」の詳しい類型については2.4の研究の枠組みを参照されたい。

次に様々な用法が存在する「文化」という言葉を定義しておく必要があるだろう。本論文においては、「文化」という言葉を、アーノルド（Matthew Arnold）が用いたような、「高級文化・芸術」の意味において、あるいはウィリアムズ（Raymond Williams）のように「生きられた経験の総体」としてではなく、音楽・文学・映画・写真・絵画・彫刻・その他美術やコンテンツ等を指すものとして使用することとする。また、以上から本論文で「文化」と名指されているものは使用価値よりも、交換価値にアクセントがおかれたモノであると



もいえるだろう。

また、ここでその用法について断っておかなければならない概念としては「主体」と「主体性」がある。詳しくは2.6で後述するように「主体」はジラールが自らの理論の中で用いるタームであり、必ずしも「能動性・主体性」を持っているということの表現ではないということに注意されたい。つまり、「中世の『主体』は『主体性』を持っていない」というような使用方法も本論文においてはありうる。本論では、「主体」を常に同一性を保ち続ける存在としてではなく、精確にはそのような同一性を自明のものとしなない「行為体 (agency)」として使用している。また、このような概念上の混乱は、ジラルールの三角形的欲望理論の射程とも関係しており、詳しくは後述する (3.4.1)。

そして、「近代」という概念もその意味を明確にすべきものの一つである。本論文における「近代」とは、詳しくは後述していくとおり、神を内面化させることで「近代的な個人」の感覚を「主体」が抱くようになった理念的な時代区分を指すこととする。

次に、ここで定義しておきたい概念に、「超越性 (transcendentality)」がある。ここでは、『超越論的 (transzendental)』とは何か等について深遠な哲学論議を行う余裕はないが、本概念は本論において多く用いられており、ここで明確に定義しておく必要があるだろう。簡潔に述べるならば、本論文における「超越性」概念はカント (Immanuel Kant) やフッサール (Edmund Gustav Albrecht Husserl) を引き継いだであろう大澤の表現に負うものであり、何かを選択する際の前提となる、「選択前提」や「価値観」を提供するという意味合いを持つ<sup>7</sup>。大澤の言葉を直接引くならば、「超越性」とは「先行的な指示、原選択、つまり経験がそこにおいて展開可能であるような領域を指定する働きのこと<sup>8</sup>」であり、本論の用法も基本的にこれに合致するものといえる。このことをここで噛み砕いて説明するならば、以下ようになる。人は何かを選択したり知覚したりする際、その選択や知覚自体に先行する、何らかの価値観や前提に沿ってそれを執り行う。その際の、先行する（と想定される）価値観や選択前提をある一定の範囲内の人々に提供するものが本論において「超越性」という言葉で形容するに相応しい。「超越的」な存在とは我々が行為選択する経験的な世界に内在化することをせず、そこから超越しているものとして仮構されるからこそ、そのような基本的な価値観や前提を与えるものとして想定されるのである<sup>9</sup>。

最後にここでは、本論において「好悪」という概念が意味するところを明記しておきたい。本論における「好悪」とは人の社会的な価値判断と関連している。人はある「対象」と対峙した際、しばしばそれを価値付けて判断する。本論で具体的に述べていくように、この「妥当」か「非妥当」か、という価値判断は必ずしも主観的に行われるものではなく、「他者」との関係性において、社会的に決定されていく（ただし、この価値判断を可能にする超越的な機制が安定的に存在する場合としない場合がある）。本論文ではこのように「他者」との関係性において「妥当」と判断されたものを「好ましい」もの、逆に「非妥当」と判断されたものを「悪しき」ものとし、それを判断するものが「好悪」の感情であるとする。また、本論において「欲望する」という概念はこの「好ましい」という感情と

ほぼ同一のものとして用いていることにも留意されたい。

以降、本論文では、リサーチ・クエスチョンを、生理的な欲求が満たされた状態において人々は、ある文化・芸術作品についての好悪の感情をどのような基準で決定するのか、また、テレビやインターネット等の電子メディアはどのような仕方で人々の好悪の感情に働きかけるのかとし、これを検証していくというかたちで進めていきたい。

## 第2章 研究手法＝欲望理論の提示

### 2.1 先行研究

ここでは、人の好悪の感情と「他者」の関係性を扱った研究やジラルの理論を解題した研究、あるいは構造の垂直性を考慮に入れた理論によって社会現象を扱った先行研究として主たるものを挙げ、その先行研究の限界についても触れていく。またそれに加え、ここでは電子メディアと「他者」の問題について扱った先行研究も挙げておく必要があるだろう。そして、これらの先行研究を踏まえた上で、2.2において上記のリサーチ・クエスチョンに対する仮説を提示していきたい。

まず、人の好悪の感情（志向性）と「他者」の関係性を扱った代表的な研究としては、アメリカの社会学者、リースマン（David Riesman）の『孤独な群集』が挙げられるだろう。リースマンは近現代において「他人指向型(other-directed)」の人間が増えていることを指摘し、「他者」の志向性をまるでレーダーが埋め込まれたかのように感知する人々の台頭を指摘した。安定的なパーソナリティを持った「内部指向型(inner-directed)」(ジャイロスコープ＝羅針盤を埋め込まれたと例えられる)と比して、「他人指向型」の人間は「他人」の志向性を常に気にする者として描かれているが、本論の内容に沿ってこれを解題するならば、このような恒常的な「他人(本論文においては、非超越的な「他者」と表現する)」の欲望や志向性の模倣は、選択前提を提供する超越的<他者>(プロテスタンティズムの神等)の効力の低減に由来するといえる。ここでは、詳しくリースマンの議論と本論の議論をつき合わせることはしないが、以上のことからわかるように、リースマンが述べた「内部指向型」から「他人志向型」へという議論は「他者」との関係性から人の「対象」にたいする感情を分析しているという点で、本論の直接の先行研究に当たるといえる。ただし、リースマンは文化・芸術に対する人の志向性については詳しく述べていないということに加え、(もちろんリースマンがこれを著したのが1950年代であるということも考慮に入れなければならないが)今日の「他人指向型」の人間とは明らかに異なった気質を有する人々について記述していない。また、「他人指向型」とは何を意味するのか、あるいはなぜこのような心性が人口に膾炙したのかは、「模倣」を軸に欲望の感情を理解するジラル議論を踏まえることで、より明確にすることができるだろう。

また、ここではジラルの理論を応用した先行研究にも触れておきたい。文化人類学における諸研究や暴力の存在論等、主にジラルの『暴力と聖なるもの』におけるスケープゴート理論に依拠した研究はいくつか存在する。また、ジラルが提示する欲望理論を解

題し、それを応用した主たる研究としては、作田、西永、デュピュイ (Jean-Pierre Dupuy)、デュムシェル (Paul Dumouchel) 等の研究がそれとして挙げられるだろう。本論文の直接の先行研究にあたるのは後者なので、ここではこれらの研究を簡潔にレビューしたい。

作田は『個人主義の運命』において、ドストエフスキー (Fyodor Mikhailovich Dostoevsky) らによる諸作品をジラルールが解釈した結果を学び、そこから社会関係の一理論を構想し、この理論をもって逆に一見の理論とは無縁の諸作品 (日本の小説) を解釈する<sup>10</sup>、ということを試みている。また、同掲書において著者は、マスメディアは他者との関係を消費者に意識させることによって欲望を作り出していくと述べ<sup>11</sup>、一部、ジラルールの理論を用い、マスメディアが流行をどのように作り出すのかについても触れている。

しかし、作田はジラルールの媒介の理論は、成人の社会化の特定の側面を扱う理論として位置づけられる<sup>12</sup>と述べているように、それを、人とモノの関係においてではなく、主に人と人との関係において扱う<sup>13</sup>。ジラルール自身は、彼の理論を人と人との関係においてのみ用いるべきもの (後に述べるように「対象」を人であるとして、三角形的な人間関係を描くもの) として捉えていないし、実際、ジラルールの理論は人が文化・芸術作品に対して抱く好悪の感情等を説明する際にも積極的に用いうるだろう。

また、作田がジラルールの「外的媒介」について解釈する仕方に対し、意義を挟む余地がある (「外的媒介」という概念について、詳しくは後述)。作田は「外的媒介者のほうは、行為主体にとって理想像一般に呼ばれてきたものであって、理想像の主体に対する影響については、ジラルールは特に新しい心理学的な発見を付け加えたわけではありません<sup>14</sup>」と述べる。また、作田は、この「外的媒介者」に理想像や超自我も含めて考えている<sup>15</sup>。しかし、フロイトやラカン (Jacques Lacan) の理論と照らし合わせてみると、いわゆる理想像のようなものは、必ずしもジラルールが言うところの「媒体」としては捉えられていないということがわかる。そもそも、ジラルール自身は精神分析的な自我理想や超自我を認めていないのだが、これについて詳しくは、2.6 で再び触れる。

一方、西永は『〈個人〉の行方 ルネ・ジラルールと現代社会』において、「マスメディア (mass media) が支配する現代は、媒介された欲望 (desir mediatise) のほぼ全面的かつ大衆的な、あられもない『内的媒介 (mediation interne)』の時代として特徴づけられるはずである<sup>16</sup>」と述べ、現代社会の欲望について言及している。

しかし、これに対し、本論文では、テレビやインターネットを中心としたマスメディアによって想起されうる「他者」は、しばしば「内的媒介者」としてではなく、「外的媒介者」として立ち現れ、それが人間同士のネガティブな感情をガス抜きする役割を担うことを明らかにした。したがって、現代社会をほぼ全面的かつ大衆的な、あられもない「内的媒介」の時代と見る西永の見解には、疑問を呈せざるを得ない。

また、デュムシェルとデュピュイは、『物の地獄—ルネ・ジラルールと経済の論理』においてジラルールの欲望理論、スケープゴート理論を概括しながら、経済理論、あるいはその市場メカニズムが支配する近現代社会の分析を行っている。本研究は参考にすべき箇所を多

く含んでいるが、そもそもの問題意識が異なるため、先行研究としては一部参考にするにとどめている。

この他にもジラルルの「欲望の三角形理論（三角形的欲望理論）」あるいはミメシスの欲望理論、スケープゴート理論等は、山口昌男、今村仁司、岩津洋二らによっても、その応用の可能性が探られ、言及されている。しかし、上記のいずれにおいても、中世から近現代までの文化・芸術作品に対する人の好悪の感情にこの理論を応用した例は見られない。

以上から、本研究においてジラルル等の理論を再解釈し、その理論を応用して、「他者性」から文化・芸術作品に対する人々の好悪の感情、さらには、テレビやインターネットが好悪の感情に働きかけるメカニズムを説明するということには、新規性が認められるといえるだろう。

また、ジラルルの欲望理論を用いたものではないが、電子メディアとそこに内在・外在する「他者」について考察した先行研究としては、大澤真幸やシェリー・タークル（Sherry Turkle）のものが挙げられる。ただし、これらの研究は、文化・芸術作品に対する人の好悪の感情を「他者性」から見ようというものではなく、そこでなされている議論を人の好悪や欲望の感情に関する議論に接続し、整理することは有用であろう。

## 2.2 仮説の提示

以上のことを踏まえた上で、1.2の最後に提示したリサーチ・クエスチョンに対し、以下の3点の仮説を提示し、本論を展開していく。

- ・生理的な欲求が満たされた状態においては、人は、その作品に自己同一化したい「他者」を感じ取ることができるかどうかという基準によって、その作品に対する好悪の感情を決定する。

- ・文化・芸術作品、あるいはテレビやインターネットにおいて感じとることができる「他者」がなんらかの要因により限定されており、その「他者」が織り成すコミュニティ（＝ソーシャルパーソン）が包含しない、そこから排除される人々を想定しえるか否かが、好悪の感情を大きく左右する。

- ・テレビやインターネット等の電子メディアは、そのメッセージやコンテンツ内のみ自己同一化したい「他者」を見せるのではなく、個人を仮想的に、そのマスメディアに外在する「他者」（視聴者・ユーザ等）と同一化させることで好悪の感情に働きかける。

## 2.3 研究手法と研究対象

ジラルルの「欲望の三角形（三角形的欲望）」理論、ラカン等の精神分析学の理論は人々の好悪（欲望）の感情を決定するものとして「他者」を設定している（「欲望とは他者の欲望である」）。本論文では、主にジラルルの「欲望の三角形（三角形的欲望）」理論を研究手法に用い、本理論で扱うことができない双数的・二項図式的な欲望に関して、精神分析学

的な欲望理論や中井のメディア理論等で補足する。

以上で提示された欲望・好悪に関する統合理論を研究手法として用い、ベンヤミンの「礼拝的価値」、「展示的価値」等を補助線として抽出した、理念型としての「中世の芸術」や「近代の芸術」、あるいはテレビやインターネット等の電子メディア上のコンテンツを研究対象とし、「他者性」の観点から、これらがいかに人の欲望や好悪の感情を左右してきたかを説明する。それを通して人々が生理的欲求を満たされた上で、何かを良いと感じるところには、「他者」が存在するという仮説を検証したい。

なお、以上の研究対象（①理念型としての「中世の芸術」②理念型としての「近代の芸術」③テレビ<または、それを通して享受される文化・芸術作品>④PC、インターネット<または、それを通して享受される文化・芸術作品・コンテンツ>）を選出した個別の理由は以下の通りである。

①「中世の芸術」は近代以後の芸術作品とは全く異なった捉えられ方をされていた。そのことを研究手法となる理論を用いて「他者性」から明らかにすることは、仮説を検証するにあたり、有用であろう。また、それが今日とはまったく異なった規模・性質の「他者」を感情の主体に想起させていたということを示すことで、「近代の芸術」とのコントラストを描き出し、「近代的な個人」の自明性を脱臼させることができる。

②「近代の芸術」を先の研究手法を用いて検証することは、仮説を検証するにあたり必須の作業である。この理念型としての「近代の芸術」が「中世の芸術」と比して、いかに想起させる「他者」の性質・規模を異にするのかを分析することで、「近代的な個人」形成が人の文化芸術作品に対する好悪の感情に与える影響を明らかにすることができる。また、このように文化・芸術の感情の移り変わりを「他者」性から把握することで、そこに社会形態の移り変わりを逆照射することが可能になるということも「近代の芸術」を「中世の芸術」と合わせて研究対象とすることの狙いである。

③テレビを近現代に支配的なメディアとして捉え、人が文化・芸術作品に抱く好悪の感情にどのような影響を与えるのかをその「他者性」から検証することは、今日において支配的である文化・芸術受容とそれに対する感情の存立機制の分析として重要である。したがって本論文ではマスメディアを代表してテレビを研究対象として取り上げる。

また、研究対象としてテレビを取り上げると言う際、それをどのように捉えた上で研究対象とするのかということを示す必要があるだろう。ここでは、テレビをどのような側面から捉えた上で研究対象とするのかについて、ある程度明確にしておきたい。

メイロウィッツ（Joshua Meyrowitz）は、今日までのメディア研究は、メッセージの内容を重視する一方で、異なるメディアによって促進される異なるパターンの情報フローについて焦点を当ててこなかったと述べ、前者を「メディア論」、後者を「メディアム論」と

し、区別している（そもそも、「メディア（media）」の語源はラテン語の「メディウム（medium）」であり、ここでの「メディア論」とは今日的な「メディア（media）」が意味する「情報媒体・コミュニケーション媒体」のメッセージ内容に注視するもの、「メディウム論」とは「メディア（media）」の語源である「メディウム（medium）」が意味するメディアの中間的な様態、あるいはその媒介作用に注視するものと考えてよいだろう）。しかし、メイロウィッツが「メディウム論」を語ってきた人物として挙げているイニス（Harold A. Innis）やマクルーハン（Marshall McLuhan）<sup>17</sup>の「発見」は風変わりな人たちでなされており、それゆえほかの理論的な研究枠組みに統合することは容易ではない<sup>18</sup>。本論文では「他者」をどのように見せるかという点からテレビを捉え、テレビというメディアが人と人との情報のフローを、あるいは人間関係の位相をどのように変えることで人の好悪の感情を左右するのかという点に注目するということから、「メディウム論」的な枠組みから見た、物理的・形式的なテレビを対象に含んでいるといえる（「メディウム論」的な見地から言うと、①②の文化・芸術作品も「メディア」ということになる）。

また、同時に本論文では「メディア論」的なテレビも研究対象として取り上げる。テレビのメッセージ内容にも、テレビを物理的な装置としてより形式的にとらえる「メディウム論」的な「他者」とは別個の「他者」が内在しており、主体との関係性において、好悪の感情を左右している。例えばテレビに映るタレント等も好悪の感情を左右する「他者」として機能しうるだろう。

したがって、本論文では、テレビというメディアを「メディウム論」的なものとして物理的・形式的に捉える視点を持ちながらも、それを「メディア論」的な枠組みから機能的に捉えることも行う。つまり、本論文において対象とするテレビとは、「他者」を外在させる「メディウム論」的なテレビ、「他者」を内在させる「メディア論」的なテレビの両方であるといえる。これらの二つの違う意味におけるテレビは、「他者」をどのように「主体」に対して配置するかという軸で見ること、重層的かつ統一的に語りえるものとなるだろう。

④PCやインターネットはテレビと同じく、近現代における人々の文化・芸術あるいはコンテンツと呼ばれるもの受容に大きく関わっている。したがって、PCやインターネット自体が、文化・芸術作品やコンテンツに対する人の好悪の感情にどのような影響を与えてきたのかを検証することは重要な作業である。また、PC、インターネットを研究対象とする理由としては、これらが、テレビとは異なり、カウンター・カルチャルな出自を持ち、さらには近現代において、しばしば「脱中心化」した主体を可能にするものとして語られてきたことがある。この点で、大衆消費財として、大衆の出現と合わせて語られてきた「テレビ」とは異なる「他者性」や社会形態を浮き彫りにすることが可能となる。

また、テレビと同様に PC、インターネットについても、「メディウム論」的なものとして、あるいは、「メディア論」的なメッセージを流す情報媒体としての両方の意味合いにお

いて取り上げることとする。

近現代のメディア環境は、様々なメディア同士が互いに影響を及ぼしあって形成されており、単一のものを検証するだけでは十分ではない。そこでテレビと合わせてインターネットについて検証することは、複数のメディアがいかに相互作用を及ぼし合い、インタラクティブな空間を形成し、人々の文化・芸術に対する好悪の感情に影響を与えているのかを理解する上で有用でもある。

また、ここではこれらの研究対象の一貫性について触れておきたい。

まず、上記の①②で紹介した理念型としての文化・芸術作品と③④のテレビやインターネット等の電子メディアの一貫性について言及しておく。前述の通り、マクルーハンや「メディア論」のフレームワークにおいては、メディアは今日的な情報媒体の意味ではなく、物理的な装置の次元で形式的に捉えられており、これらは身体の拡張とみなされている。つまり、このような「メディア論」の意味合いにおいては、文化・芸術作品もメディアであると捉えることができるのであり、①②と③④の研究対象は全て人と人との間を媒介するものとして、統一的に扱うことができるといえるだろう。マクルーハンにとってはメディアの「内容」がメッセージであるのと同時に、物理的なメディアの「形式」もメッセージを有するものとして捉えられる（「メディアはメッセージである」）。つまり、後者の視点に立てば、本研究で扱う対象は全てメディアであると言える。

また、本論文において取り上げる対象は基本的に①②③④の順に時系列を成している。前述のとおり、本論文では異なる社会形態における人の文化・芸術に対する好悪の感情をその「他者性」から研究し、互いに比較し、その社会形態の遷移の原因を探ることで、既存の決定論による歴史観を塗り替えることを一つの目的としている。そのためには、中世から近現代の様々な事象において、なるべく順序だてて人の文化・芸術に対する好悪の感情を分析していくのが望ましい。特に、「中世の芸術」から「近代の芸術」に対する人の好悪の感情、人間関係の位相の変化を歴史的に検討することは、その過程において、いかに「近代的な個人」が形成されてきたのかを知る上で重要である。情報社会・情報技術と個人や社会との関係を語る上でこの「近代的な個人」の形成過程・存立機制自体を解明する必要があるという指摘はしばしばなされてきたものである<sup>19</sup>。

最後にここでは、実存する文化・芸術作品をダイレクトに研究対象とすることをせず（例示として用いることはある）、文化・芸術に関するベンヤミンの価値の理論を補助線にして抽出した、「理念型」としての中世・近代の芸術作品を研究対象とする理由も述べておく。本論文では全ての時代における全ての人々の文化・芸術作品に対する感情といったものを扱うことは行わないし、何よりそれは不可能である。そこで文化・芸術に関する適切な価値の理論を緩衝地帯として設け、より多くの作品をまとめて扱うことができるように研究対象を抽象化する作業が必要となる。ベンヤミンの諸概念を補助線として抽出して抽象化した、理念型としての文化・芸術作品を研究対象とすることには以上のような理由がある

といえるだろう。本章の 2.5 でも触れるが、このような理由から、本論文においては史上の多くの「例外」を個別に扱うことができないということにも留意されたい。

## 2.4 研究の枠組み

ここでは本論文の研究手法を用い、研究対象を実際にどのように検証するのかについて、その枠組みを明らかにしておきたい。

基本的に、本論文においては対象を (1) 感情の「主体」に対してどのような性質<sup>20</sup>を持った「他者」を想起させることで、各々の作品やモノが人の好悪の感情を左右してきたか、(2) この「他者」あるいは、「他者」が織り成すコミュニティがどのような条件によって限定され、そこに包含されず、排除されている「外部」を作り出しているのか、(3) 感情の主体が「他者」と同一化する際、それがどのような性質を持ち、その時代や地域における人々のパーソナリティにいかなる影響を与えていたか、の 3 点で検証していく。

またここで本論文における「他者」とは具体的には何を意味し、どのような類型があるのか、あるいはこの「他者」、あるいは「他者」が織り成すコミュニティを限定する要因としてはどのようなものが想定しうるかをあらためて素描しておきたい。

本論文中における「他者」は大きく 3 種類に分類することができる。まず一つ目としては、文化・芸術作品、テレビ等のメディアを形式的・物理的な装置として捉えた際に想定可能な作品に外在する「他者」である。これにはある作品の「オーディエンス」、テレビ等の形式的・物理的な装置＝メディアに向き合っている「視聴者」、あるいは PC の「ユーザ」のようなものも含まれ、概して複数人の「ソーシャル・パーソン」であることが多いのが特徴である。

次に二つ目としては、文化・芸術作品、あるいはテレビ等のメディアのメッセージ内容に散見する「他者」がある。この「他者」に分類することができるものとしては文芸作品における登場人物や映画における俳優・女優、テレビのコンテンツにおけるタレント等を挙げることができるだろう（ただし、この「他者」はパース (Charles Sanders Peirce) 的な意味合いにおける「類像記号」として立ち現れるか、あるいは「象徴記号」として立ち現れるかによって感情の「主体」に与える刺激・影響が極端に代わることを注意されたい。詳しくは後述)。また、コンピュータのスクリーン上に散在する自らのアバターのようなものもここに含まれる。

三つ目としては、ある文化・芸術作品やテレビ番組の作り手・作者としての「他者」である。ある文化・芸術作品やコンテンツにこのような作者としての「他者」を見出すには、感情の「主体」自身が作り手・作者としてのニュアンスを共有している必要がある。

以上の類型を図示すると図表 1 のようになる。

本論文における「他者」の 3 類型	例
① 物理的なものに向き合っている「他者」	視聴者、PC ユーザ、オーディエンス等



(作品・メディアに外在する他者)	
②メッセージ内容、コンテンツ上の「他者」	絵画の中の人影、小説における登場人物、(スクリーン上の) タレント、アバター等
③作者・実践者 (プレイヤー) としての「他者」	作家、作者、ミュージシャン、演者等

図表 1. 「他者」の種類

出所：筆者作成。

次にこのような「他者」あるいは「他者」が織り成すコミュニティを限定する要因として考えられるものもあらかじめ挙げておきたい。本論文では同一化する「他者」が何らかの要因によって限定されていることが人の好悪の感情に大きな影響を与えるという仮説を立てており、あらかじめどのような要因によってこの「他者」あるいは「他者」が織り成すコミュニティが限定される可能性があるのかを想定しておくことは重要な作業である。

まず、最初に挙げられる要因は、時間である。感情の主体が「他者」を感じるができるモノや作品を享受することができる時間が限定されており、それによって「他者」が織り成すコミュニティが限定されるという場合である。時間という要因によって「他者」が限定される例としては、今日の「お祭り<sup>21)</sup>」のような、限定された期間のみ催されるものを挙げるができるだろう。

次に考えるものとしては、場所・空間がある。感情の「主体」が同一化する「他者」を感じるができるモノや作品を人々が享受することができる場所や空間が限定されており、その結果その場所に居合わせない（その特定の場所にいると想定されない）人々が除外され、「他者」の限定性が実現される場合である。これに対する例としては、マクルーハンやアンダーソン（Benedict Anderson）等が指摘したプリント（キャピタリズム）による国民国家形成を挙げることができる。印刷物や国語はそれが出回る（使用される）場所・空間（領域）が限定される。そこで、それらの交換物が出回る限定された範囲＝場所が策定され、それによって「他者」が限定され、同時にその「他者」の領域から排除される外部が作り出されていく（ただし、この例において必ずしも場所のみが「他者」の限定要因であるとはいえない）。

そして、三番目としては、知識が挙げられるだろう。感情の主体が同一化する「他者」を感じるができるモノや作品を認識したり知覚したり理解することができる人々が限られており、その結果「他者」あるいは「他者」が織り成すコミュニティの規模が限定されるというのがこのケースに当てはまるだろう。この例としては、美学によってなされてきた「何が美しいのか」ということに対する知識を挙げておきたい。美学（Esthétique）は元々「審美学」と訳されていたように、「何が美しいのか」を審らかにし、「何が美しいのか」に対する知を構築する機能を持っていた。つまり、知識という限定要因によって、ある対象の何が美しいのかについて判断を下せるか否かという審級を儲け、「他者」を限定

することがありうるだろう。

次に、当該社会における「他者」の寿命といったものを四番目の限定要因として挙げる  
ことができる。しばしば指摘されるように、近代以前、我々の人口は爆発的に増えること  
はなかった。それは、現代の先進諸国に較べて相対的に飢餓・伝染病（例えば 14 世紀にヨ  
ーロッパで大流行したペスト等）に対して無力であったことが大きい。このように、恒常  
的に当該社会において「他者」が限定されることがあるということも想定しておかなけれ  
ばならないだろう。

また、五番目に、法・規則・規範のようなものも挙げられる。歴史的に見て、このよう  
な法、あるいは成文化されていぬ規則・規範のようなもので感情の「主体」が同一化する  
「他者」のコミュニティが限定されていることが多く見られる。これに対する例としては  
差し当たり、階級制度やカースト制度のようなものが挙げられるだろう。

そして、最後に市場、あるいは経済的な要因を挙げるができる。これは特に近代以  
降、市場メカニズム・資本主義の浸透により、様々なものが商品化していくなかで、それ  
を購入する財力を有するか否かによって「他者」が織り成すコミュニティが限定される場  
合が想定されうる。

以上のような「他者」の限定要因をまとめると図表 2 ようになる。

「他者」限定要因の 3 類型	例
①時間	祭り等
②場所・空間	プリント・キャピタリズム、国語、方言等
③知識	美学他、学問等
④当該社会における「他者」の寿命	飢餓、病気等
⑤法制度・規則・規範	階級制度、カースト制度等
⑥市場・経済	入場料、代金等

図表 2. 「他者」限定要因の類型

出所：筆者作成。

このような限定要因が存在することを考慮に入れた上で、いったいどのくらい本論文に  
おける「他者」あるいは「他者」が織り成すコミュニティが限定されていることが人の好  
悪の感情に肯定的な効果を及ぼすのかについて、ある程度の目処を立てておくことは有用  
であろう。イギリスの人類学者ダンバー（Robin Dunbar）は霊長類の脳新皮質の大きさ  
と群れの規模の間に相関関係があることを指摘し、そこから予測した人類＝ホモ・サピエ  
ンスの群れの規模は約 150 人であると述べている<sup>22</sup>。そして、考古学者が現存している住  
居数に基づいて、紀元前 500 年頃に近東にあった初期農耕民の村々は、おおむね 150 人  
であったと述べていることや、現代の園芸生活者の村は、インドネシアやフィリピンにある  
ものも、南アメリカにあるものも、おおむね約 150 人の規模であることに言及している<sup>23</sup>。

またそれに加え、社会学では、社会集団の規模が150~200人を超えると、だんだん身分構造がはっきりするという原理が確立しているということにも触れており、この150という値に確証性を与えている<sup>24</sup>。このことから、「他者」がどのくらい限定されていることが人の好悪の感情に資するののかということについて類推し、ある程度目処を立てておくことができる。人類=ホモ・サピエンスにおいては、顔見知りの「他者」、あるいはその「他者」が織り成すコミュニティは約150人以下であることが望ましいと言えるのだ<sup>25</sup>。

またここで、「他者」の限定ということに関して断っておかなければならないことがある。それは、端的に述べるならば、時代・地域ごとにこの「他者」が限定されなくてはならない程度に差があるということである。つまり、どの程度の限定性を必要とするかということに関しては、当該時代、当該地域において、どのような特性を持ったコミュニティが現象しているかに大きく左右される事柄であり、その意味では一律に全てのコミュニティが約150人以下であることが望ましいと考えるのは精確ではない。詳しくは本論で後述するため、ここでは詳しく述べないが、近代社会において、人は共同体に有機的に埋没するのではなく、メタ自己と呼ばれるような単一の「個人」との関係性を所与のものとする。ここでは、共同体の他の構成員を「他者 (=ソーシャル・パーソン)」とする関係性に先立って、「主体」は単一の「個人」としての「他者」(メタ自己)とまず関係を築くのである。つまり、(特に近代以降に見られる現象だが)「主体」は既になんらかの個人としての「他者」と関係を築いた上で、脱性格的な集合態<sup>26</sup>=ゲゼルシャフトを構成することがあるのであり、ここでは中世に存在していた直接的で性格的な共同態=ゲマインシャフトよりも「他者」の限定性を要しない。なぜなら、そこでは人はある意味で極限にまで限定された「他者=メタ自己」と既に関係を築いた上で活動するからである。ここから、上で目処をつけた約150人以下という数字を積極的に用いるのはゲゼルシャフトを構成する「他者」ではなく、ゲマインシャフトにおいて性格的に結びついているより心的に近接した「他者」が織り成すコミュニティであると考えておく必要がある。

次に、ここではこの「他者」の限定性に関する議論が、今日まで社会科学においてなされてきた議論といかなる連続性を持っているのかについて簡潔に触れておくことは有用であろう。サイモン (Herbert Alexander Simon) は、人は高度の複雑性に耐えることができず、「認知限界」を持つことを指摘した。つまり、人間を「認知限界」を克服するために何らかの手段によって常に複雑性を縮減しなければならない存在として捉えたのである。「他者」の限定性とは端的にここで指摘されている複雑性の縮減と関係する。つまり、本論文における、「他者」のコミュニティの限定性が人の文化・芸術に対する好悪の感情に資するという仮説は、「他者」が限定されているということが複雑性の縮減として機能するということから導き出されているのである。

また、最後に、ここで述べてきた「他者」の限定要因は生産関係やテクノロジーの発展によって変化し、作られていくだけではなく、多くの人々が自ら異化作用を求めて積極的に作り出していくものでもあることをここで確認しておきたい。

## 2.5 本研究の意義と限界

本論文は、ジラールや精神分析学等による、「他者」をその前提とした欲望の理論を再解釈し、批判的に継承した理論により、いくつかの対象を検証し、それらを「他者性」の観点から検証するという理論的研究である。ここでは、この研究を行うことの学問的な意義と限界について述べておきたい。

浅田は、構造主義・現象学等の議論においてはコミュニケーションや関係性の（あるいは構造・ラカンの意味における象徴界の）平行性<sup>27</sup>が重視されており、その垂直性に関する議論がなされてこなかったことを随所で指摘し、構造・象徴界の生成過程・存続過程における特権的シニフィアン<sup>28</sup>の役割を強調している。構造主義の第一人者として、現代思想や社会学に多大な影響を及ぼしたレヴィ＝ストロース（Claude Gustave Lévi-Strauss）の研究においても、早くから首長権に凝縮される「垂直的な」社会関係の問題は背景に退き、「水平的な」婚姻や交換の体系つまり「コミュニケーションの構造」にもっぱら注意が集中され、縦の関係すなわち「従属の構造」はほとんど主題化されることがなくなっている<sup>29</sup>。つまり、人と人との関係において、無媒介的な関係を想定するのではなく、三項図式的な、垂直的な関係性を考慮に入れることは、ポスト構造主義の理論においては重要なテーマだと言えるだろう。現に、浅田は前掲書において近代社会の分析に（垂直方向の運動性を考慮した）ジラルールの方法を適用することの妥当性に触れている<sup>30</sup>。ジラルールにおいて、このような垂直方向の運動性は「創始的暴力・定礎の暴力」、もしくはスケープゴートの役割、あるいは形而上的欲望の「対象」など様々な形で表現され、取り込まれているが、このことから、「垂直性」と「他者性」を共に表現するジラルールの理論を応用して社会を分析していくことが意義のあることであり、学問的な潮流の中でも求められていることだと考えることができよう<sup>31</sup>。

また、今日までメディア論においては、メディアというものを人々の欲望の感情や、その感情を支える社会的なメカニズムから捉える視点が欠落してきた。水越の「欲望と共感という、ある意味では矛盾しそうなこの二つは、いずれもこれまでの公共的コミュニケーションをめぐる議論の中で十分に引き上げられず、整理もされてこなかった<sup>32</sup>」という指摘はメディア論のこのような一面を言い表しているといえるだろう。よって、本論文において電子メディアや電子メディアを通じて享受される文化に対する人の好悪や欲望の感情を、その社会性や、「他者」との共感から読み解くことはこのようなメディア論の課題の克服にも直接つながっていくのである。

次に本論文の限界についても言及しておかなければならない。

前述した通り、本論文は定量的な実証研究ではなく、理論的に対象を扱うものである。したがって、本論文をもって、人間の、文化・芸術に対する好悪の感情や欲望は「他者性」から説明できるということを定量的に立証できるわけではない。あるいは、本論文では検証におけるファインディングスをより多くするため、史上の数多の例外的な事柄を省き、

かなり抽象化した議論を展開しているということも、やむをえないとはいえ、一つの限界であるといえる。

しかし、そのことを差し引いても、本論文において、今日まで客観的に示すことの難しかった人の文化・芸術作品に対する好悪の感情を、その「他者性」から体系立てて理解することは多くの発見を伴うものであり、有意義であるといえるだろう。

## 2.6 ジラルールの「欲望の三角形」理論と精神分析理論の接合

### 2.6.1 はじめに

文化人類学者である山口昌男はかつて『スケープゴートの詩学へ』の中でこう述べていた。

ちなみに過去十年間、レヴィ＝ストロースに較べると、ルネ・ジラルールを引用した人類学者の数は極めて少ない。フランスにおいては、私の知る限りでは多分レヴィ＝ストロース百に対して二くらいの比率である。私が個人的に面識のある若い世代の人類学者は、ルネ・ジラルールという名前から発する汚染を怖れるかの如く避けるか、この人に対しての否定的な言辭を弄する。つまり、「スケープゴート」という概念とともに、ルネ・ジラルールの名前はフランスの人類学においては依然としてタブーなのである。<sup>33</sup>

文化人類学においては「アームチェア人類学者(肘掛椅子の人類学)」という言葉があり、現地調査を行わないで、人類学的な素材を扱う人々はしばしば批判の対象となる。このような理由から非難の対象となってきた学者としては、フレイザー (Sir James George Frazer)、フロイト (Sigmund Freud)、エリアーデ (Mircea Eliade) 等が挙げられるが、フランスの人類学においては、ジラルールもしばしばこのような非難の対象となっているのである<sup>34</sup>。しかし、以下本論で示していくように、構造主義の限界を超えて、ここまで垂直方向の人と人あるいは人とモノの関係(詳しくは後述)をその模倣のメカニズムを踏まえた上で明確に提示した理論は他に存在しないのではないだろうか。したがって、ジラルールの理論についてもその理論の有効性と限界を整理し、提示することは意味のあることである。

本項では、ジラルールの「欲望の三角形理論(三角形的欲望理論)」と、ジラルールの理論がその射程に含まない精神分析的な欲望理論を統合するというを試みる。その際にジラルールの理論の限界と有効性について、あるいはジラルールの理論と精神分析の理論の連続性と断絶についても触れる。なお、ここで統合された理論は、本論文における研究手法として、「主体」が文化・芸術に対して抱く感情を検証するツールとして活用される。

### 2.6.2 「欲望の三角形(三角形的欲望)」理論の説明

「欲望とは他者の欲望である」というテーゼは、ジラルールによる「欲望の三角形」の理

論、ラカン等の精神分析学の欲望理論に共通して当てはまるものである。これは、両者の理論が、共にコジェーヴの理論（あるいはコジェーヴが解釈したヘーゲルの理論）を下敷きにしているということと関係している<sup>35</sup>。

本項では、ジラルルの「欲望の三角形（三角形的欲望）」理論を基礎におき、十分に説明しきれないと思われる部分を精神分析学の理論から補うというかたちで、これらの共に「他者」を前提とする欲望理論を接合する。また、次項以降では、この両理論を接合し、批判的に継承した新しい理論＝研究手法を用いて、各研究対象を検証していく。

それでは、まずここでジラルルが『欲望の現象学—文学の虚偽と真実』において提示した「欲望の三角形（三角形的欲望）」理論について概説しておきたい。この「欲望の三角形（三角形的欲望）」理論でジラルルは、先に述べたように、「欲望とは他者の欲望である」ということを強く主張し、自らの欲望が本性に根ざすものであるというロマンティック的な考えを退けた。この理論を的確に理解するためには、まず、そもそもジラルルがいう「欲望」とは何を意味するのかについて先に述べておく必要があるだろう。そこで、以下、ジラルルの理論の説明を、彼が言うところの「欲望」とは何を意味するのか、ということの説明から始める。

コジェーヴは著書『ヘーゲル読解入門』において、「欲望」を「動物的欲望」と「人間的欲望」とに分けて考えている。具体的に、「動物的欲望」とは、食欲に代表されるような満たされることで消滅する生理的欲求を指し、「人間的欲望」とは「他者」を必要とする、満たされ得ない欲望の領域のことを指す<sup>36</sup>。

また、ジラルル自身も「欲求」と「欲望」を区別しており<sup>37</sup>、「欲求」はコジェーヴが言うところの「動物的欲望」、「欲望」は「人間的欲望」の意味で使用している。

つまり、「欲望とは他者の欲望である」というテーゼは、生理的欲求が満たされた上で抱く「欲望」の感情とは、自発的に発生するものではなく、何らかの形で、「他者」からもたらされた感情である、ということの意味する。ジラルルはこのことを、「主体」、「媒体」、「対象」という三つの概念を用いた「欲望の三角形」理論でより明確に説明している。

今日、我々は、人の欲望の感情について考える際、ある感情の「主体」とその欲望の「対象」のみを想定し、二項図式的に考える場合が多い。例えば、ある人が、ある芸術作品を美しいと感じ、それを欲する場合、この欲望の感情は、その人が主観的にその芸術作品を「良い」と感じているから欲するのである、というような、専ら「主体」と「対象」の関係のみに焦点を当てた二項図式的な解釈がなされてきた。（図表 3 参照。）



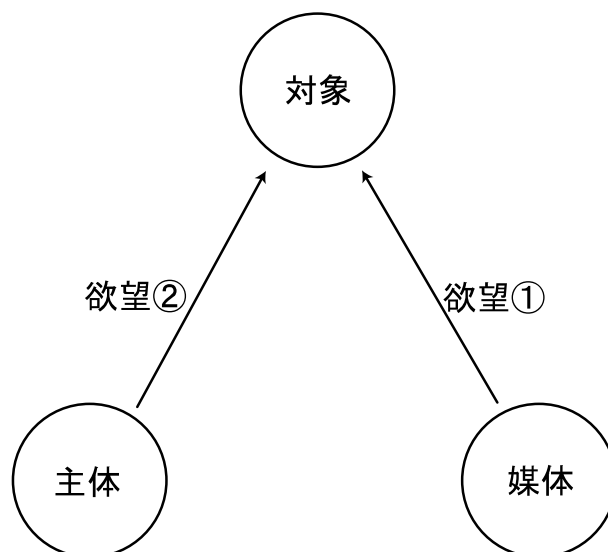
図表 3. 欲望の二項図式

出所：筆者作成。

作田は個人主義を「人間はどんな媒介者とも無関係に客体へ働きかけることができるはずであり、またそうであることが望ましい<sup>38)</sup>」とする風潮であると定義しているが、まさに個人主義的な傾向が強い現代社会においては、図表 3 のような、無媒介の欲望認識が一般的だと言えるだろう。

また、経済学者は、対象への欲望、つまり主体の対象にたいする欲望から出発して問題を考える<sup>39)</sup>。経済学では一般に、主体＝客体の関係は、主体から欲望の対象へ伸びた一本の直線のように考えられており<sup>40)</sup>、上記の二項図式的な欲望理解に依拠しているといえる。「経済人＝ホモエコノミクス」とは、このように「対象」に対して自発的に欲望を抱くことができる「主体」を指した概念であるといえるだろう。

しかし、この二項図式的な欲望解釈に抗って、ジラールは「欲望」を異なった解釈で捉えている。ジラールによると、人が何かに欲望を抱く場合、自発的に、無媒介に「対象」への欲望の感情が生まれるわけではない。その欲望の感情は、何らかの形で「主体」が「他者」から学び取った（「他者」を模倣した）ものであるという。例えるならば、人は、「他者」がある芸術作品を欲望しているのを見る（感じる）ことで初めて、その芸術作品に対する欲望の感情を抱くようになるといえるだろう。つまり、ジラールによると、人は、「他者」を通してしか何かを欲望することはできない。ジラールはこの「主体」が欲望を学び取る先である「他者」を、欲望の「媒体」と呼ぶ。図表 4 を用いて説明するならば、「媒体＝他者」の「対象」に対する欲望①があって初めて主体による欲望②が生じるということになる。「主体」が「対象」に抱く欲望とは、元々、「媒体」が「対象」に抱く欲望なのである。なお、ジラールが自身の欲望理論を「欲望の三角形」理論と呼ぶのは、この「主体」「媒体」「対象」の三項を前提としていることに由来する。



図表 4. 欲望の三項図式

出所：筆者作成。

西永はこの三角形的な欲望理論を「ほとんど自明と言ってよいこの命題は、みずからの個性、独自性を至上の価値と信じて疑わない近現代人の自尊心をこのうえなく傷つける命題でもある<sup>41</sup>」と評しているが、ジラールのこの理論が今日全うに評価されない大きな理由の一つに、このような近現代人の一般的価値観（二項図式的欲望解釈）との相違があるといえる。

また、ジラールは、「主体」が欲望を学び取る元である「媒体」の媒介作用を「外的媒介」と「内的媒介」に分けて考えている<sup>42</sup>。「外的媒介」とは、「媒体」と「主体」がそれぞれその中央に位置する二つの願望可能圏が、互いに触れ合うことのあいほどに十分離れている場合を指すとされ、一方、「内的媒介」とは、この距離が縮小して、それぞれの圏が多かれ少なかれ一方の領域に重なり合う場合を指す<sup>43</sup>。両概念を的確に理解するため、ここでもいくつか例を挙げて説明したい。まず、「外的媒介者」の代表例としては、多くのプロテスタント系宗派における神の存在が挙げられるだろう。神は、信仰者の前に現存しない。したがって、経験的に実存しない神の願望可能圏と、信仰者の願望可能圏は互いに触れ合うことがない。つまり、「外的媒介者」とは、人格性を帯びた神聖な存在、想像上の人物、過去の人物、強い繋がりを持たない人物等、「主体」との願望可能圏が触れ合わない程度に心的な距離が離れている「媒体＝他者」をさす概念であるといえるだろう。

また、「内的媒介者」の例としては、身近な知人や友人を考えれば理解しやすい。私達は、このような身近な人間と同じものごと（「対象」）を求めたり、欲望したりした経験がある。ジラールはこのような経験的に実在し、「主体」と願望可能圏が重なり合うより心的距離・物理的距離に近い媒体を「内的媒介」と呼ぶ。

それでは、なぜジラールはこのように「内的媒介」と「外的媒介」を分けて考えたのか。これについて、理解するには、まず「主体」と「内的媒介者」との関係に注目する必要がある。ジラールは「主体」と「内的媒介者」の間には、しばしば怨恨・憎悪・嫉妬<sup>44</sup>等の感情が生じると述べている。「主体」は「内的媒介者」の「対象」に対する欲望を感じ取ることで、同じようにその「対象」を欲望するようになる。このとき、結果的に、「主体」と「媒体」は同じ「対象」を欲望する競合者同士となり、しばしばいがみ合う。つまり、怨恨・憎悪・嫉妬等の感情は「媒体」が「主体」にとって感覚的に、物理的に、近くに存在することで、「対象」獲得への弊害となって立ち現れることで生じると考えられているのだ<sup>45</sup>。ジラールはこのことを説明するために、「内的媒介」と「外的媒介」を分けて考えたと言える。ジラールはこのことを受け、「神の否定はその超越性を彼岸から此岸へと向きをかえさせるのだ。イエス・キリストの模倣は、身近な者の模倣となる。＜中略＞憎しみとは、その葛藤の結果なのだ<sup>46</sup>」と述べている。ここからは、近代化・科学的合理主義に伴う神という「外的媒介者」の否定は、人間の「内的媒介者」との葛藤の増加を意味することになるだろうというジラールの考えを読み取ることができる。「内的媒介者」は欲望の「手本」であり、「敵」でもあるという、両価的（アンビヴァレント）な存在なのだ。



また、この「内的媒介」と「外的媒介」の違いについては、大澤の超越身体の抽象度に関する議論と照らし合わせることで、よりその理論的射程・狙いが明らかになる。この「内的媒介・外的媒介」と超越性の抽象度の関連性については、以後本論を進めるに当たり有用になるので、以下簡単に整理しておこう。

大澤は「固有な意味での模倣」と、廣松を引き継いで述べる「対向的即応行動」とを区別し、前者を現前する他者を抑圧身体として、ある種の超越性を持った規範的妥当性を帯びたものとして把握することであるのに対し、後者を他者も自己も等しく従属しているところの、抽象的審級によるものであることを指摘している<sup>47</sup>。ジラールが提唱する「内的媒介」と「外的媒介」の区別は、まさにこのような現前する他者に超越性を付与する営為とより抽象度の高い審級を仮構した上でその審級の位置をしめる身体に超越性を付与する場合の違いを表現したものであるといえる。神とはここでいわれているある種の抽象的審級であると捉えて差し支えないものであり、それを踏まえれば、「内的媒介」の増加は抽象的な超越性を持った存在の希薄化に伴い、現前する具体的な他者を瞬間的に模倣し、それによってある種の超越性を補う行為なのだと考えることができる。ここからジラルールの「外的」、「内的」の区別は大澤の超越的審級の「抽象的」、「具体的」の区別に対応しているということが理解できるだろう。

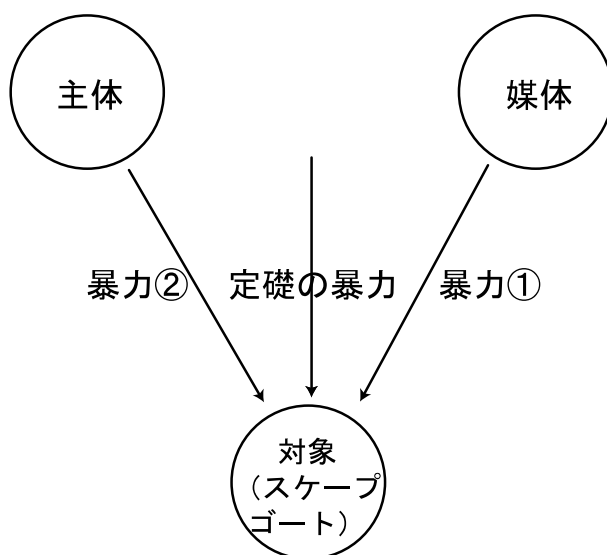
また、このような、ジラールにおける「主体」と「内的媒介者」の関係に確証性を与える興味深い例をここで引いておこう。ジラールにおける「主体」と「内的媒介者」の関係を社会学者のグラノヴェッター (Mark Granovetter) が言うところの「強い紐帯 (絆)」に、「主体」と「外的媒介者」の関係を「弱い紐帯 (絆)」とにそれぞれ対比させて考えることが可能なのだ。アメリカの社会学者、グラノヴェッターは縁故によって最近職を得た多数の人に聞き取り調査し、それぞれのケースについて、彼らがどのようにして仕事を見つけたのかを尋ね、さらに、雇い主にコネをうける仲立ちをした縁故者とどんな関係だったのかを調べた<sup>48</sup>。その結果彼は、近しい仲、「強い紐帯」で繋がった人からよりも、「弱い紐帯」で繋がった人のコネで就職した人が多かったことを突き止めた<sup>49</sup>。そこから、彼は「弱い紐帯の強さ」、つまり、心的・物理的距離の遠い人物とのコネクションの重要性を指摘している。前述したように、ジラールは「主体」と「内的媒介者」の関係を取り上げ、そこにはしばしば怨恨・憎悪・嫉妬の感情が発生することを指摘したが、グラノヴェッターが主張する「弱い紐帯の強さ」とは、この「主体」とより具体的な「内的媒介者」の間の微妙な心理と関係していると考えられるだろう。

ジラールは以上で概観してきたこの「内的媒介者」と「主体」との関係に注目し、『暴力と聖なるもの』では、独自のスケープゴート理論（「犠牲のメカニズム」の理論）を展開していく。この理論も基本的には、「欲望の三角形理論」の延長線上で解釈しうるものであり、具体的に研究対象を分析する際にはこの理論も援用するので、ここでは簡潔にそのスケープゴート理論も紹介しておこう（ジラルールのスケープゴート理論の解題は今村の論考、『暴力の社会存在論へ向けて』で非常に簡潔かつ明瞭に行われているので一部参考にした）。

まず人間がこのようなスケープゴートを作り出すメカニズムを 3 つのモメントに分類することができる。

- (1) 共同体の闘争的解体、共同体を構成する差異と階層秩序の消滅。
- (2) ひとりに対する全員の集団的暴力（定礎の暴力）。
- (3) 禁止と儀礼の形成。

まず (1) では共同体を構成する差異と階層秩序の消滅に伴い、いわば「万人の万人に対する戦争状態」(ホッブス) が人間の自然状態として想定されている。この状態をジラールは「供犠的危機 (犠牲的危機)」と呼んでいるが、人々はこの危機を脱するため、全員でひとり (スケープゴート) に対して暴力を働くという手段に打って出る (2)。人々は (1) におけるカオス状態に再び陥らないために共同体内に禁忌を儲け、(2) の定礎の暴力を模した儀礼を執り行うようになる<sup>50</sup>。また、この (2) の状態を図示すると以下のようなになるだろう。

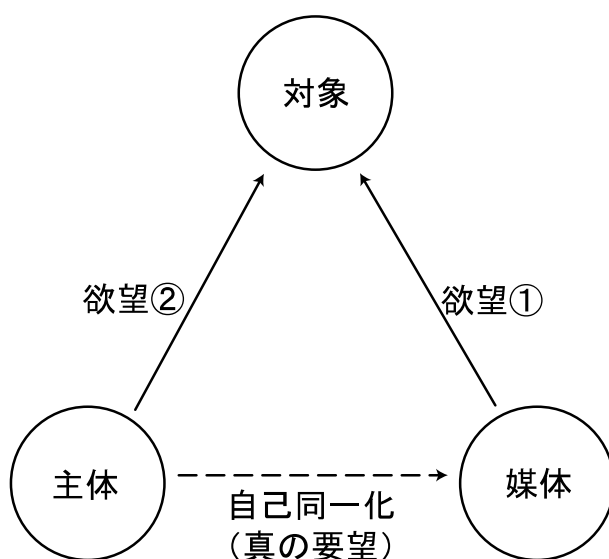


図表 5. 定礎の暴力  
出所：筆者作成。

主体は媒体の「対象＝スケープゴート」に対する暴力①を模倣することで暴力②を発動させる。ここで注目すべきこととしては、図表 4 で示した欲望の三項図式的な解釈とは異なり、主体に対して「媒体」が「内的媒介者」であっても競合者として立ち現れないということである。「対象＝スケープゴート」に対して暴力を加えるとき、「主体」と「他者＝媒体」は協力関係にあるのであり、ここが共同体に秩序を招き入れる所以だといえる。ジラールのスケープゴート論は以上のように素描することができるだろう。

それでは、ここからはジラールの理論を少し掘り下げていきたい。ジラールは『欲望の

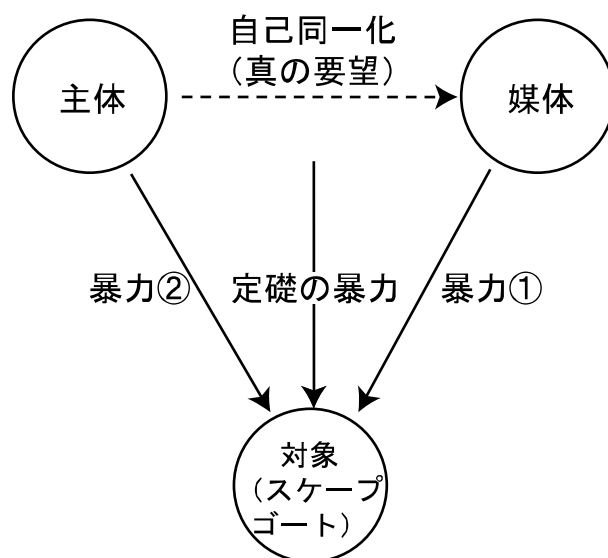
現象学』において、次のように述べている。「対象物は、媒体に追いつく手段でしかない。欲望が目ざす相手は、あの媒体の存在そのものである<sup>51</sup>」。ここからは「欲望とは他者の欲望である」ということに加え、そもそも欲望とは、「対象」を志向するのではなく、「媒体＝他者」を志向するものであるという根本的な発想の転換を読み取ることができる。つまり、「主体」がある「対象」を欲望しているように見える場合でも、実際は、「主体」が欲望しているのはその欲望を読み取った先の「他者」であり、「媒体」なのだ。このことを図示したのが図表 6 である。「主体」は、「媒体」を欲望し、自己同一化を志向するが故、「媒体」の「対象」に対する欲望①を模倣する（主体は、多くの場合、自分自身が媒体を欲望し、自己同一化を試みていることに気が付かないので、主体から媒体へ伸びる自己同一化を表す線は破線にしてある）。



図表 6. 欲望の模倣による自己同一化

出所：筆者作成。

ここからわかることとしては、このような模倣、ミメシスの欲望は社会的統合のひとつの力であるということだ<sup>52</sup>。ここでの「媒体」にはもちろん単一の「他者」のみではなく、ある集団における複数人の「他者」も含みえる。したがって、図表 6 は人の模倣性が原初的な共同体を描く姿を表しているともいえるだろう。また、欲望の感情の模倣のみならず、敵意の感情の模倣、またそれに伴う定礎の暴力の発生も原初的な共同体の生成を説明する。図表 7 はそれを示したものである。



図表 7. 暴力の模倣による自己同一化  
出所：筆者作成。

ジラール自身は図表 6 で図示したような「対象」に対する正の方向性の働きかけではなく、図表 7 で表されるような、特定の「対象」に対する全員一致の暴力を全ての共同体の始まりとみなしている。図表 6 から、図表 7 への移行は、集中的な暴力の「対象」となることで（「主体」と「内的媒介者」の）暴力の悪循環の絶頂としての「供犠的危機（犠牲的危機）」から人々を救った「対象＝スケープゴート」が、ある種の秩序・平和を招き入れるというその機能において肯定性を帯び、「神」や「王」のような超越的なものとしてみなされるようになることで達成される。またそれと同時に、共同体内に文化秩序、儀礼、禁止（あるいはその延長としての規則）がその超越的なものを中心に打ち立てられる<sup>53</sup>。「死せる神（ここでのスケープゴート）から、単に儀礼だけでなく、さまざまな婚姻の規則、さまざまな禁止などといった一切の、人間たちに彼らの人間性を授ける文化的諸秩序が出てくるのだ<sup>54</sup>」。

後述する通り、ジラールは精神分析学の諸概念を批判し、その矛盾点をつぶさに指摘している。だが、その一方で彼が、フロイトが『トーテムとタブー』の中でギリシア悲劇の中に定礎の暴力・創始的暴力としての「原始群の原父」殺しが存在することを指摘しているのを評価するのは、このような理由によるといえるだろう<sup>55</sup>。共同体あるいは文化秩序のはじまりについての問題群は直接本論文の内容と関係しないため、ここではこれ以上深入りすることはしないし、図表 6 が先か、図表 7 が先かということにおいてもここで詳細に検討する余裕はない。しかし、現代社会の分析において、集団的暴力の矛先としての「対象＝スケープゴート」と集団の構成員の集中的な好意・欲望・崇敬の感情を集める「対象＝超越的なもの」が「主体」と「他者」が織り成すコミュニティの連帯感を醸成するという点においてはまったく同じ機能を果たす、表裏の関係にあるという指摘は非常に重要で

ある。

以上でジラールの理論の素描を終えるが、最後にここでジラールの理論の核となっている「模倣」の概念についても簡潔に触れておこう。ジラールによると、人間の真似（イミテーション）や模倣（ミメーシス）についての考察はプラトンやアリストテレスにまでさかのぼる伝統に根ざしているが、そこではある型の行動、方法、個人または集団の習慣、ことば、話し方等、いつでも「表現」に関するものだけが取り上げられてきた<sup>56</sup>。それに対して、ジラールが用いる「模倣（ミメーシス）」という概念は、上記の事柄からも推察可能なように「表現」の模倣だけでなく、感情の模倣といった意味も含んだものである。つまり、図表 6 で示したような欲望の模倣と図表 7 で示したような敵意の模倣とそれに続く暴力の模倣は、両方とも感情の模倣であると言う点で連続性が認められる。これら双方とも感情の「模倣（ミメーシス）」という基礎の上に成り立っているという点では共通しているといえるだろう。

### 2.6.3 「欲望の三角形」理論と精神分析的欲望理論の接合

#### 2.6.3.1 精神分析学における双数的欲望理論の提示

以上、ジラールの「欲望の三角形」理論・スケープゴート理論の基本的概念を説明してきた。この節では、以後本論において、それをを用いて、研究対象を実際に説明する基礎となる理論を、今まで見てきたジラールの理論にラカン等が用いる精神分析学の理論を一部導入することで、完成させる。またその際、ジラールの理論と精神分析学の諸理論との連続点、断絶点を明らかにする。

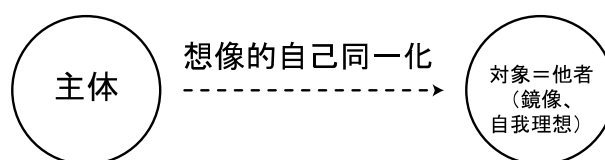
しかし具体的にその作業に入る前に、まず、ここで、なぜジラールの「欲望の三角形」理論のみでは人の好悪の感情、欲望の感情を「他者性」から分析する手法として不十分なのかについて触れておく必要があるだろう。

前節で述べたように、ジラールは人の「模倣」という営為をその基礎において、全面的に「欲望とは他者の欲望である」というテーゼを自らの理論において主張し、主体的に欲望の感情が生まれるという従来の理解を退けてきた。しかし、今一度ここではジラールの理論の根底にある「模倣」について掘り下げて考えてみる必要があるだろう。具体的には、ここではより原初的な「模倣以前の模倣<sup>57</sup>」とよばれる、「他者」ではなく<他者>の模倣をジラールの「模倣」概念に含みえるかどうか検討しなければならないのである。

大澤によると、「模倣以前の模倣」とは、幼児に頻繁に見られ、「共鳴的な同調行動」、泣くこと等の伝染の現象、さらにはワロン（Henri Wallon）によって指摘された<他者>の「体位の受胎」等と並置される。幼児は、ときに、観察していた身体の姿勢や運動を、<自己>の身体においてほとんど反射的に、半ば模倣的に再現してしまうのであり、このような営為を「模倣以前の模倣」と呼ぶことができる<sup>58</sup>。我々はこのようにほとんど反射的に行われる「模倣以前の模倣」を「固有な意味での模倣」（ジラールにおける「模倣」はこちらに含まれる）からは切り離して考えなければならない。

ジラールは「模倣以前の模倣」、つまり「主体」と間主観的な関係を築き、その自我形成に寄与する「他者」ではなく、人がそのような間主観的な共同体の機制に絡めとられる以前の異質な「他者」の反射的な模倣を考慮に入れていない。「模倣」という観点から見れば、端的にはこれがジラールの理論の不十分な点なのである。

また、このことは精神分析学の理論においては、しばしば、ジラールにおいては否定される「他者」との双数的・二項図式的な関係を原初的な「欲望」として据えることとも関連している。例えば、ラカンは彼の「鏡像段階」の概念において、「或る年齢の幼児が、短い期間ではあれともかく一定の期間、道具的知能ではチンパンジーより劣りながら、早くも鏡の前で自分の姿をそれと認知する<sup>59)</sup>」ということを指摘し、人が鏡像としての「他者」と幻影のなかで双数的な関係（ラカンのいうところの想像的＝イマジネールな関係）を築き、「模倣以前の模倣」を行うことを説明している。生まれたばかりの幼児は統一的な自己のイメージというものを持たず、ばらばらに寸断された身体（*corps morcelé*）像しか感知しえない。このような幼児が生後六ヶ月を過ぎるころから鏡に映った自らの像、あるいは身近な「他者」の像を見るたびににはしゃぐという光景がみられ、ラカンはこれを同一化のひとつ<sup>60)</sup>（想像的な同一化≒一次的同一化）とし、自我形成の一過程としている。つまり、この概念においては「鏡像＝自我理想」としての「他者」に対する同一化の欲望が、人間の（「他者」の模倣ではないと言う点で）主体的なものとして捉えられており、これを我々は「模倣以前の模倣」と並置することができる。図表 8 はこのような 2 項図式的で双数的な想像的自己同一化（「模倣以前の模倣」）を図示している。



図表 8. 想像的自己同一化

出所：筆者作成。

この「想像的自己同一化」において「主体」は「媒体」としての「他者」に自己同一化するのではない。それは、言うなれば「対象」としての「他者」との自己同一化なのである。

しかし、ラカンはこのような原初的な同一化をただ肯定的なものとして描いてはいない。ラカンはこのような鏡像としての「他者」との無媒介な関係をフロイトの「ナルシズム」の概念をヒントに導き出しているが、自分の鏡像に対する欲望・愛情はギリシャ神話に登場するナルキッソスのように成就することが決してないものである。「主体」は狂おしく自らの鏡像を欲望し、愛でるがゆえに、逆に自己の主導権（ヘーゲル的に言えば主人であること）を失い、この鏡像としての「他者」との不安的な関係に陥ってしまう（自己疎外）。

ラカンは、このようなナルシスティックな鏡像との「模倣以前の」関係における自己

疎外を打開するために、人は二項図式的な関係を脱し、第三項を打ちたて、象徴秩序が支配する世界（ラカンの用語では象徴界＝サンボリック）に参入すると考えている。彼は、弁証法的に第三項を打ち出すこの時点において「人間の知の全体を他者の欲求<sup>61</sup>による相対化のなかで決定的に動揺させ、その対象を他者の競合による抽象的等価物のなかで構成<sup>62</sup>」すると述べているが、これこそまさに「他者」との模倣と競合の中で「対象」を欲望するという、「欲望の三角形（三角形的欲望）」が作動する世界であると言えるだろう。このような段階にあってはじめてジラルールの「模倣」を含みえる、「固有な意味での模倣」が成立するのである。また、ジラルールはいかなる「他者」を見出すかが重要であって、欲望の「対象」は抽象的等価物のひとつでしかない、ということをも「形而上的欲望」と表現したが、このことからジラルールの理論は、ラカンがいうところの「象徴界（サンボリック）」の理論であるということがわかる。

以上、ここではジラルールの模倣的欲望の理論的射程はサンボリックな領域に限られるということが明らかになった。我々はこのような理論的な射程を十分に理解した上でこれを研究手法として応用していかなければならないだろう。

#### 2.6.3.2 「欲望の三角形」理論と精神分析における双数的欲望理論

ジラルールは前述したフロイトによる「ナルシシズム」の概念や「自我理想」の存在を否定し<sup>63</sup>、ラカンが言うところの「想像界」における欲望を全面的に認めていない。ここでは、精神分析的な欲望理論（あるいは「模倣以前の模倣」とジラルールの三角形的欲望理論（あるいは「固有な意味での模倣」）の断絶点を見定めるためにも、まず、なぜジラルールにとって「他者」との「想像的」な関係や同一化は認め得ないものなのかについて触れておきたい。これを行うことで、ジラルールの理論と精神分析学の諸理論との連続点、あるいは相容れない点を明確にすることができるだろう。

ジラルールは『暴力と聖なるもの』の中で「現代世界で数を増しているが一般には気づかれずにすぎている鏡像の諸効果が、ラカンのこの場所で、認識され観察されている<sup>64</sup>」ことを評価する一方、「鏡像の諸効果を想像的なもの（*imaginaires*）として定義し、それらをナルシシズムの理論、つまり、いたるところに自己の反映を探し求める欲望に結びつけている<sup>65</sup>」ことを誤謬であるとしている。まず、ここからは、ジラルールが人と人との鏡像的な関係を認める一方で、それを想像的で無媒介的な、2項図式的な関係として捉えることを否定しているのを読み取ることができる。つまり、ジラルールは鏡像的な関係を「想像的」なものとしてではなく、象徴界の次元において、3項図式的に捉えているといえるのである。

ラカンの「鏡像段階」においては、「主体」は鏡像としての「他者」と双数的でナルシスティックな同一化を行うが故に、苦しみを味わうものと捉えられていた。このような「主体」と「他者」の同一化に伴う苦しみは、ジラルールの理論においても極めて酷似したかたちで描かれていたことを思い返す必要があるだろう。それは先述した、「主体」と「内的媒介者」の関係である。

ジラールは「主体」がこの鏡像としての「他者＝自我理想」に対していただく苦しみを認めず、ネガティブな感情の発生を全て「内的媒介者」としての「他者」との関係に帰属させる。それ故に後者の「主体」と欲望の「手本＝内的媒介者」との関係のみを鏡像的と形容し、「鏡像段階」を二項図式的で想像的な関係であるとするのを退けているのだ。ジラールとラカンや精神分析学の欲望理論が相容れない理由は、ジラールが人と人との関係における2種のネガティブな感情（「主体」と「鏡像、自我理想」の間における感情と「主体」と「内的媒介者」の間における感情）を区別せず、それらを常に三項図式的な欲望解釈の枠内に収めて考えていることに拠る所が大きい。

ジラールの理論においては「模倣以前の模倣」を扱うことができないことは先程述べておいた。しかし、精確に考えるならば、双数的・二項図式的な欲望や半ば反射的に行われる模倣は存在すると考えるべきである。双数的・二項図式的な欲望と三角形的欲望、あるいは「模倣以前の模倣」と「固有な意味での模倣」は明らかにその性格を異にしているからである。ラカンや精神分析学における「他者」との想像的同一化や「模倣以前の模倣」をジラールの意に反して考慮に入れて考えていかなければならないのは以上の理由による。より具体的にいうならば、「主体」と「鏡像」、「理想自我」との間に発生するコンフリクトと「主体」と「内的媒介者」間の怨恨・憎悪・嫉妬といった感情は分けて考え、前者をラカンが言うところの「想像的」な関係として、後者を「象徴的」な関係として別個に存在するものとして考える必要がある。したがって本論文では図表4、6で示した3項図式的な欲望理論に加え、図表8で示した精神分析学における2項図式的な欲望理論も人の欲望・好悪の感情の理解に用いる研究手法とし、合わせて使用していくこととする。

### 2.6.3.3 成人における想像的關係の諸相

ラカンの「鏡像段階」は幼児が自我を獲得し、「三角形的欲望」が作動する「象徴界」に参入するまでを理論化したものである。しかし「象徴的同一化」が始まる契機ともなる「想像的同一化」は幼児のみに見られるものではない。ラカンが「内界から環界へという円環の破壊<sup>66</sup>は自我の内容点検というきりのない計算問題を生じさせます<sup>67</sup>」と述べているとおり、人は成人した後も「他者」との「想像的同一化」のチャンスを「きりなく」求め続ける。取り込みと投射は、幼児において顕著だが、最終的には、成人しても完全には消失しない<sup>68</sup>。人は日常的に、様々な文化・芸術の受容においても「他者」との想像的な関係を結びえるのだ。

メッツは映画をラカンの意味で、想像的なものの技術<sup>69</sup>だとし、映画のスクリーンを原初的に寸断された身体的人工補綴物<sup>70</sup>であると述べ、幼児ではない人々が身近に触れる文化・芸術作品においても「他者」との想像的な関係を結びえることに言及している。また、キットラー (Friedrich A. Kittler) も「イメージネールなものとは、映画のステイタスなのである<sup>71</sup>」という指摘に加え、「1800年には書物が映画であり、かつレコードであった。メディア技術のうえでほんとうにそうであったというのではない。読者のこころのなかのイ



マジネールなものにおいてそうであったのだ<sup>72</sup>」と述べ、視覚的な文化・芸術作品以外においても日常的に「他者」との想像的(=イマジネール)な関係を結びえることを示唆している。

また、ここでは文化芸術作品において「他者」と無媒介的で双数的な関係を結びうることを示した概念を精神分析学の外にも見出し、このような欲望の理解が例外的なものではないということを示しておくことも有用だろう。

美学者である中井正一は「ミッテル」、「メディウム」という概念<sup>73</sup>で早くからこのような二項図式的で無媒介的な「他者」との関係と、三項図式的で象徴的な「他者」との関係を区別した人物の一人である。中井は「ミッテル」を「無媒介の媒介<sup>74</sup>」と評し、「メディウム」と区別しており、「芸術の世界での媒介は、空気や、エーテルの様な媒体、メディウムではなくて、例えば私達の肉体の様にその全体が凜とした響きでもつて、響きあっている生きた大交響楽とも云えるのである」と述べ、芸術においてこの「無媒介の媒介」が成り立ちうることに言及している。北田が「中井において Mittel (ミッテル) とは、人間の志向内容・メッセージ・意味・情報を『それを通して durch』伝達する装置などではなく、人間が『それにおいて in』自然との関係性を斬新的に更新する場なのである<sup>75</sup>」と述べる時、ミッテルはまさに2項図式的に、「対象」と「媒体=他者」が等しくなる次元に位置するものと想定されているといえよう。

以上から、あらゆるメディアは「他者」との象徴的同一化を可能にする「欲望の三角形」の「対象」項であると同時に、想像的な「他者=鏡像」を映し出す可能性を持つ「ナルキッソスの水面=鏡」と成りうるということが理解されるであろう。

次項以降においては、このジラールの理論とラカン理論を接続することで得た、図表 6、図表 8 で示した欲望理論を主たる研究手法とし、文化・芸術作品の検証を試みる。

### 第3章 「近代の芸術」と「近代的個人」の誕生

#### 3.1 はじめに

ヴァルター・ベンヤミンはその論文『複製技術の時代における芸術作品』において、文化・芸術における「礼拝的価値」「展示的価値」「アウラ」等の価値概念を提唱した。これらの概念が指し示す芸術作品等については、既に多くのところで触れられているものの、「他者」との関係性において、それが当該社会の人々の好悪の感情をいかに左右してきたのかについて、体系立てて説明されたことはなかったのではないだろうか。また、「他者」との関係性においてのみならず、ベンヤミンが、複製芸術時代にはそれが失われると述べた「アウラ」に至っては、未だ概念的に規定すること自体困難である<sup>76</sup>。本項では、前項で整理した、「他者」を前提とする、欲望や好悪の感情の理論=研究手法を用いて、「他者性」の観点から、ベンヤミンの「礼拝的価値」、「展示的価値」を補助線として抽出した理念系としての西欧<sup>77</sup>における「中世の芸術」、「近代の芸術」を検証していく。また、人々がこれらの芸術作品に対して抱いていた感情を「他者」との関係から描き出し、それらの

歴史的な移り変わりを検証することは、同時に「近代的な個人」あるいは「メタ自己」と言われるもの成り立ちを概観することでもある。現代社会における電子メディア越しの文化・芸術やコンテンツ受容の分析を行うにはこの「近代的な個人」の成り立ちをより体系的に説明する作業は必要不可欠なのである。

ここでこれらの概念からどのように「中世の芸術」、「近代の芸術」の理念型を導き出していくのかの具体的な説明を行っておこう。

まず、本論文においては、より一般的なベンヤミン解釈に依拠した、『礼拝的価値』を有する芸術作品＝中世以前の芸術作品、あるいは『展示的価値』を有する芸術作品＝近代以降の芸術作品」という分類を採用しない。このような分類によって研究対象となるものを抽出すれば、短絡的な描写にとどまらざるを得ず、中世から近代に至る歴史に散りばめられた文化・芸術作品の様々なバリエーションを広く取り扱うことができなくなってしまふからである。

そこで本論文では、「中世の芸術」、「近代の芸術」のそれぞれが、異なるかたちで「礼拝的」、「展示的」の両方の価値を有していることを示す。つまり、中世の「礼拝的価値」を有する芸術作品、中世の「展示的価値」を有する芸術作品、あるいは近代の「礼拝的価値」を有する芸術作品、近代の「展示的価値」を有する芸術作品の理念型をそれぞれ研究対象とし、前述の研究手法・研究枠組みを用いて検証していく。このようなかたちをとることで、手に負えないほど具体的ではなく、かつ抽象的過ぎない文化・芸術作品に対する人の好悪と「他者」の関係性についての歴史的な記述が可能になるだろう。

したがって、ここではベンヤミンの理論を便宜上用い、「中世の芸術」、「近代の芸術」の理念型を抽出しているが、2.2.3 で扱う展示的価値を有する中世の芸術について、あるいは2.2.5 で扱う礼拝的価値を有する近代の芸術については厳密に彼が使用した意味において、これらの概念を使用していないことを断っておく<sup>78</sup>。

## 3.2 礼拝的価値を有する中世の芸術

### 3.2.1 中世ヨーロッパにおける芸術の全体像

それでは、はじめの研究対象となる礼拝的価値を有する「中世の芸術作品」の全体像をベンヤミンの概念を補助線として素描するところからはじめたい。ベンヤミンは『複製技術の時代における芸術作品』の中で、「礼拝的価値」、あるいは「礼拝的価値」を有した芸術についてこう述べる。

最古の芸術作品が発生したのは、周知のとおり、最初は魔法の儀式に、つぎには宗教的儀式にそれを供するためであった。さて、芸術作品のアウラの性格がどうしても儀式の道具という機能から徹底的に開放されえない事実には、きわめて重大な意味がある。ことばを換えていえば、「ほんもの」の芸術作品が比類のない価値をもつ根拠は、ほかならぬ儀式性にあり、芸術作品の本源的な第一の利用価値もそこにあった。<sup>79</sup>

ここで示されているように、近代以前、ある文化・芸術<sup>80</sup>圏において人々がそれを価値ある作品とみなすか否かは、その儀式性、つまりそれが「礼拝的価値」を有するか否かに大きく依存していた。したがって、中世の芸術作品というものの全体像を描くには、この「礼拝的価値」について考え、このような価値観を生み出していた社会背景に焦点を当てる必要があるだろう。

近代以前の文化・芸術作品の価値が、その儀式的、礼拝的価値と等しかったということにはどのような社会背景があるのだろうか。ここでは、中世中期のヨーロッパ封建社会を中心にその社会構造を俯瞰することからはじめたい。

近代以前、中世における一般的な構造原理とは、並存する様々の中間集団の強さを特徴とする構造原理であった。その中間集団の例としては、拡大家族、村落共同体、荘園、自治都市、ギルド、地区の教会、僧院、大学ないし学者の団体などが挙げられる。このような社会においては、単独の個人という観念すら存在せず、人は、個として重んじられることはなかった。また、人は、準拠集団と離れては生きていけず、個よりも集団の秩序に第一義的な重要性を認める、ホーリズム的な立場をとるのが一般的であった<sup>81</sup>。このような時代においては、人は、心理的に自己や、自分の家族や、類似の集団から十分にじぶんじしんを切りはなしてはいないのである<sup>82</sup>。

中世のヨーロッパにおける、教会を中心とした教区もそのような中間集団の一形態である。カトリックにおいては、教会、秘蹟<sup>83</sup>、礼拝式等、シンボリックで儀礼的なものが重要視されたが、このことと、教区が教会を中心とした一つの中間集団であったということには密接な関わりがある。このような中間集団として、教区、宗教がある場合、いかにコミュニティとしての連帯感を強めるかということが常に問題になる。成員にとって、中間集団の崩壊は生死にかかわるからだ。つまり、このような状況において、神の存在を印象付ける、シンボリックな儀式や教会は、集団の構成員の明確な準拠対象となることで、そのコミュニティの連帯感を担保する役割があったといえるだろう。

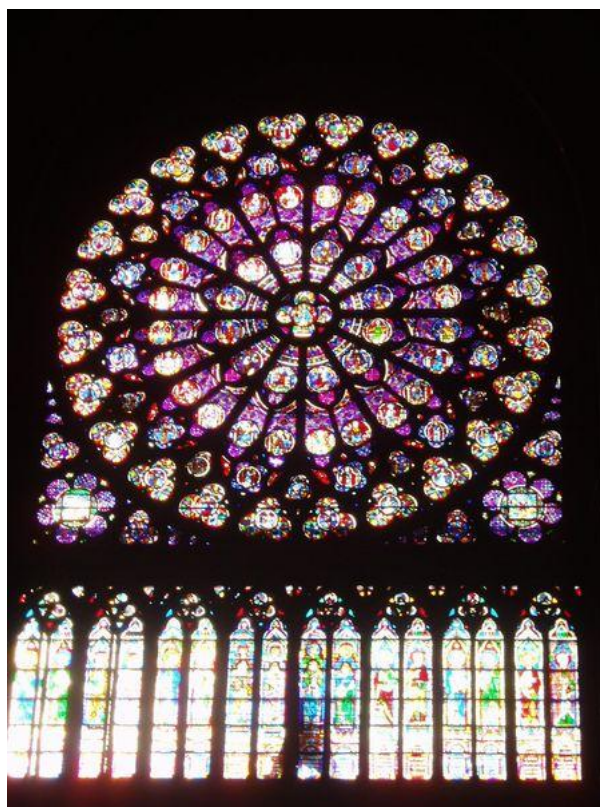
また、中世ヨーロッパにおける封建社会は神や神に最も近いとされる教皇を頂点としたヒエラキカルな教会組織・社会構造を築いていたことにも特徴がある<sup>84</sup>。中世ヨーロッパにおけるキリスト教は、原始キリスト教あるいは近代キリスト教とは根本的にあり方を異にしており、ローマ＝カトリック教会中心の、教皇・司教・司祭からなる階層制を確立させた<sup>85</sup>。このような体制のもと、小教区組織も整備され、村ごとに司祭と教会堂が設置されていったのである<sup>86</sup>。

独立的な領域支配権を獲得しつつ台頭してきた封建貴族にとって、一神教であるキリスト教は、権力の正当性の根拠として、他方では政治行動を正当化する手段として、不可欠の意味をもった<sup>87</sup>。つまり、宗教的権威を利用し、教区内部の連帯を強めることが、いかに統治するかということとも密接に関わっていたといえるだろう。

このような社会環境にあつて芸術作品は、宗教的、礼拝的価値を強く帯びていた。多く

の人が指摘するように、中世ヨーロッパにおける芸術作品の多くは神の仮象<sup>88</sup>として作られ、神を想起するものとして存在していたと考えられる。他の儀式やシンボルと同様に、芸術作品はこれを通して神の存在を感じ取ることができるものとして扱われ、準拠対象となり、コミュニティの連帯感を強める役割を持っていたのである。

以上のことは、中世の美意識や芸術表現にも多く現れている。中世ヨーロッパ芸術の多くは光り輝く世界を描いているが、この光の輝きは神の存在を仄めかすものであった。中世盛期、トマス・アクイナス（Thomas Aquinas）は美には三つのこと——比例、完全さ、そしてクラリタス、つまり明るさと輝き——が必要だとのべたこと<sup>89</sup>もこれを裏付ける。また、12世紀頃に興隆したロマネスク美術、ゴシック美術を受けて建築された多くの教会堂にはステンドグラスがはめ込まれており、建物内に積極的に光を取り込まれていることも、このころの美術・芸術は神の仮象として、神の存在を前提として作られていることの一例だといえる。（図表9参照。）



図表 9. ノートルダム大聖堂のステンドグラス

マクラーハンがプーレを引いて述べているように、「中世的人間にとっては、人間も自然もともに神々の光のもとに活気を帯びていた」。絵画や建築のみならず、テキストベースのもの<sup>90</sup>も含め、礼拝的価値を有する中世ヨーロッパの芸術作品においては、背後に光＝神の存在が意識されており、芸術がその神の世界＝彼岸を映し出す窓としての役割を果たしていた。これが近代以前の芸術作品郡を『美しい仮象』の王国<sup>91</sup>とベンヤミンに言わし

めた所以である。

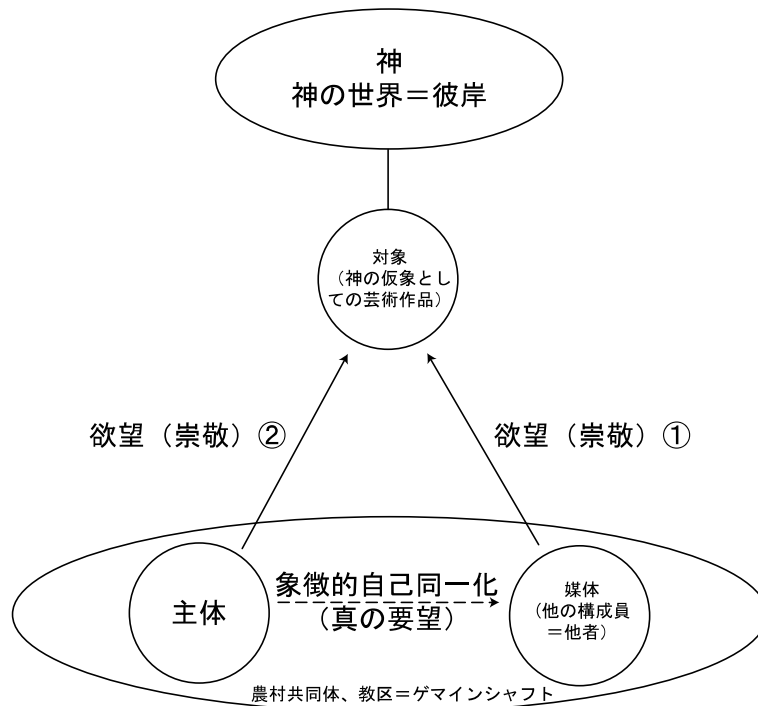
また、甚野によると中世ヨーロッパでは事物を因果的あるいは発生論的に位置づけようとする（近世以降に興隆する）思考様式と相反し、象徴主義的な思考がさまざまな隠喩を媒介にして社会を広く支配していた<sup>92</sup>。中世の人々は、あらゆる事物のなかに、神につながるシンボルを見いだしたのである<sup>93</sup>。このような社会においては、文化・芸術作品も例外なく神につながるシンボルとして捉えられていた。中世の人々の物事の捉え方は、選択前提を提供する神のような超越的な存在が「対象」を通して垣間見ることができる位置に捉えられていたことを暗に示している。根本的にこのような事物の捉え方や文化・芸術感とは、その「表現」自体に重きを置く近現代の文化・芸術とはその性質や役割を異にするのである。

### 3.2.2 礼拝的価値を有する中世芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

3.2.1 では中世ヨーロッパにおける芸術作品の全体像を、ベンヤミンの「礼拝的価値」に依拠して、その神との繋がり、あるいはそれがいかに表現に反映されているかを中心にまとめた。

それでは、このような「礼拝的価値」を有する中世の芸術作品に対する人々の好悪の感情は、その「他者性」の観点からどのように分析することができるだろうか。このことを考察するにあたっては、まず一般的に「連帯感が強い」という状態は、どのような状態を指すのかについて考えることが有用であろう。

ある人が、自らが属するコミュニティに強い連帯感を感じているという状態は、その人が、自分以外のコミュニティ構成員と強い繋がりを感じているという状態であるといえる。つまり、個人個人が、その他の構成員と一体となり、強く自己同一化しているほど、そのコミュニティはより連帯感が強くなり、有機性・安定性を帯びることになる。このことを踏まえた上で、この礼拝的価値を有する中世の芸術作品が果たしうる役割を前述した研究手法に当てはめて考えると図表 10 のようになる。



図表 10. 礼拝的価値を有する中世の芸術  
出所：筆者作成。

「主体（コミュニティ内の一個人）」は、「媒体＝他者（コミュニティの他の構成員）」の「対象（神の仮象としての芸術作品）」に対する欲望、崇敬<sup>94</sup>（図表 10 中の①）の感情を模倣することで、自身も「対象」への欲望（崇敬）（図表 10 中の②）の感情を抱くようになる。この際、「主体」は自覚していないが、「媒体＝他者」との象徴的自己同一化が「主体」の真の欲望として存在している。つまり、神の仮象としての芸術作品が「対象」として存在することで、コミュニティの各構成員は、その他のコミュニティの構成員（＝ソーシャルパーソン）と象徴的同一化を試みることになり、これによって、そのコミュニティの連帯感が醸成されるのである。中世カトリックのような、中間集团的宗教組織における礼拝的価値を有した芸術作品とは、このように、同じ信仰を持つ一つのコミュニティ内において、他の構成員との「象徴的同一化」の契機となるような芸術作品だといえるだろう。また図中の「主体」と「媒体」を囲う楕円はコミュニティの範囲を示しており、このような範囲内において間主観的な象徴体系や規範が共有されていることを意味する<sup>95</sup>。

もちろんヨーロッパ全体にこのような仕組みが浸透していたとはいえないし、土着の宗教を信仰していた人々も多く存在していたことを考慮に入れなければならないが、ある一定地域においては文化・芸術作品は以上のような仕組みで主客の分離が明確ではない、有機的で性格的な即時的共同態（＝ゲマインシャフト）の連帯感を強固にするものとして存在していたといえる。また、神の存在を文化・芸術作品の存在を通して仄めかし、超越的な存在を「対象」を通じた位相に仮構することは、一般市民が垂直的に、より神に近い司

祭・司教・教皇あるいはローマ・カトリック教会に対する畏敬の念を抱くことと直結しており、統治の面においても重要な役割を果たしていたのである。

### 3.2.3 「他者」の性質と限定要因の分析

ここでは、より細かく、研究の枠組みに沿い、「主体」に対してどのような性質を持った「他者」を想起させることで、中世の作品やモノがその好悪の感情を左右してきたか、あるいはその「他者」を限定している要因とはなにかということを見ていこう。

まず「他者」の性質という面について考えるならば、ここでの「他者＝媒体」はソーシャルパーソンとしての、共同態の他の構成員でると考えて差し支えないだろう。中世ヨーロッパの芸術において描かれているものの多くは神にまつわるものであって、そのような芸術の表現内の人物に同一化することは想定され得ず、また「作者」という「他者」に至ってはその概念すら明確には存在していなかった。したがって、ここで同一化の対象となる「他者」は、文化・芸術作品の中の登場人物あるいは文化・芸術作品を作った作者等ではあり得ず、作品に外在化する「他者＝共同態の他の構成員」に限られていたと言えるだろう。

また、この場合、「主体（コミュニティ内の一個人）」にとって、「媒体（共同態の他の構成員）」は「外的媒介者」だろうか、それとも「内的媒介者」だろうか。このような中間集団における「主体」にとって「媒体」は同じコミュニティ内の「他者」であり、心的距離は近いことが多かったと予想することができるが、このことを以って、早急にここでの「他者」が「内的媒介者」であったと断定することはできない。

このような社会においては、近代化に伴って現れる「個人」の概念が未だ存在しない場合がほとんどである。図表 11 で示したように感情の「主体」は大人数のソーシャルパーソンとしての「他者」と一体となっており、自身に共同態の他の構成員を内在化させている。言うならばここでは「内的媒介者」のようなものとして「他者」を見出すには距離があまりに近すぎるのだ。諸個人の生は、直接的な共同態の内部に未だ埋没しており、社会の存在は透明に、直接的に現象しているのである<sup>96</sup>。また例え例外的に感情の「主体」が「内的媒介者」として「他者」を一個人として見出し、その間に怨恨・憎悪・嫉妬が発生したとしても、それは法や規律により厳しく禁じられており、排斥される<sup>97</sup>。人間内部の心情的な面にのみならず、外部からもこのような認識、あるいはこのような否定的な感情が暴力に転化することは抑制されていたのである。

また、「個人」としての人間感の未発達と相まって、中世の一時期までは一般市民が文化・芸術作品を獲得し、それを「私有」という概念自体が存在しなかったということも「他者」が「内的媒介者」として現前しないことを説明する。作品の「私有」が存在しない社会においては、「主体」と「媒体」は同じモノ、同じ「対象」を欲望している場合においても、競合することはより少ない。「私有」概念がなければ、「主体」と「媒体」の心的距離がいくら近くても、その「対象＝芸術作品」をめぐる両者が争う理由はないからだ。ア

タリ (Jacques Attali) が『所有の歴史』において、「十三世紀末に、私的所有権、各人がモノを支配できる権利にかんするキリスト教的な概念構成が定着してきたのであった<sup>98</sup>」と述べていることを踏まえるならば、十三世紀末以前に中間集団的なキリスト教区において、「私有」という概念は存在しなかったと考えるのが妥当である。また、十三世紀末に「私有」という概念自体が誕生しても、即座にそれがヨーロッパ全体にそれが広がったわけではない。当時そのような概念を持ちえたのはごく一部の人間に過ぎなかつただろう。「自己」や「他者」を個的なものと見なし、何かを「私有」とするという考え方や習慣は、徐々に時間をかけて広まっていったのである。

また、「芸術作品の制作は、礼拝に役だつ物象の製作からはじまった。このばあい、それをひとびとが眺めるということよりも、それが存在しているという事実のほうが、重要であつたと想像される<sup>99</sup>」というベンヤミンの指摘は以上のことと深く関連している。ある種の神々の像は、僧房の聖職者しか眺めることができないし、ある種の聖母像は、一年中被いをかけたままである。また、中世の寺院のある種の彫像は、地上の観察者の位置からは見ることができないという<sup>100</sup>。「私有」概念の不在は、この礼拝的価値を持つ芸術作品は見られるよりも存在することの方が重要であるという指摘に直結しているだろう。ある文化・芸術作品を「私有」することは、ある財を見たいときに見たいという欲望と切っても切り離せない。これに関しては、マクルーハンの、近代以前の人間は組織化された認識や経験を手に入れる場合に、組織力としての視覚的な価値に対し無関心であつたという指摘は重要である<sup>101</sup>。このような感覚の変化がいかんにして起こるのかについて、詳しくは後述するが、中世ヨーロッパの人々の感覚と典型的な近代人の感覚はこの点に関して、大きく異なつていた。中世ヨーロッパの市民にとっては、文化・芸術作品は共通の超越的審級＝神を示す窓だったのであり、その表現自体を視覚的に捉えたり、「私有」したりすることは重視されるべきことではなかつたのである。

また、分析枠組みに沿って、ここでは、中世ヨーロッパの社会において文化・芸術作品を通して感じることができる「他者」、あるいは「他者」が織り成すコミュニティ（ここでは農村共同体や教区）を限定している要因とは何かについて分析していく。

まず、ここで「他者」を限定している最も大きな要因としては、中世の人々が近代の人々比して寿命が短く、人口増加率がきわめて低かつたということが挙げられる<sup>102</sup>。このような社会においては、出生数は死亡数にほぼひとしく、その絶対数はともにきわめて大きい<sup>103</sup>。ヨーロッパにおいて人口が爆発的に増えるのは17世紀を待たなければならないのだ<sup>104</sup>。中世の人々の寿命が短かつたことの理由について詳しく分析し、その原因を探ることはこの論文の範疇を超えるが、近代と比して衛生状態、医療、食糧などにおいて条件が悪かつたことが、要因となつていたことは間違いない。このように、中世においては、人の寿命という要因が「対象」を通して感じる「他者」の規模を限定し、その「対象」に対する人の好悪の感情に肯定的な影響を与えていたのである。

次に考えられる限定要因としては中世の時間感覚がある。中世の時間感覚は今日の時間



感覚とは大きく異なっていた。そこにはアンダーソンがベンヤミンの言葉を借りて「メシア的時間<sup>105</sup>」と表現した時間感覚が残存していたのだ。近代と大きく異なり、中世キリスト教の精神は、歴史を原因・結果の無限連鎖、あるいは過去と現在との根底的分離と理解することとはまったく無縁だった<sup>106</sup>。つまりそこでは即時的現在における過去と未来の同時性を特徴とする時間感覚が主流であったといえるだろう<sup>107</sup>。過去と現在と未来を分け、それらを線分的に、因果律によって結ぶ近代以降の時間感覚とは根本的に異なるこのような時間感覚をマクルーハンは「瞬間的な神<sup>108</sup>」が降臨する様に例えているが、これも先のアンダーソンの概念と同じことの表現である。つまり、同じ意味においてマクルーハンがジョイスの「同一空間内の一回性<sup>109</sup>」という言葉を用いて表現したように、中世においては瞬間瞬間が同一空間ないにおいて断続的に継起しているという時間感覚が主流であったと言えるだろう。このような時間感覚にあって、人はその瞬間を共有する「他者」のコミュニティを瞬間ごとに同一空間内に限定することができた。そこでは、出来事が起こる度に断続的に「瞬間の神」が呼び起こされ、その瞬間を共にする特定の空間内＝同じ共同態内の人々とそこに包含されない人々を切り分けていく。このように中世にヨーロッパにあって「他者」は時間（感覚）という要因によっても限定されていたのである。

また、最後に場所・空間による「他者」の限定があったことにも触れておかなければならない。先に中世の人々の「同一空間内の一回性」という意識を取り上げたが、ここでの同一空間には場所あるいは地縁によってある程度区切られた「他者」の領域＝ゲマインシャフトがイメージされていたと考えることができる。中世ヨーロッパは交通技術の未発達により、決して流動性が高い社会ではなかった。したがって教区や農村共同態においては地縁・血縁に縛られ、共同態の外部の人間と接触することが少なかったと考えれば、場所・空間によっても「他者」が限定されていたと考える必要があるだろう。

以上のように、中世において「他者」を限定する要因は豊富に存在する。このような複雑性を縮減していく限定要因が近代においてはどのように変化するのか、またそれに伴って「他者」の性質自体がどのように移り変わり、文化・芸術作品と人間との位置関係がいかに変化していくのかは3.4以降で見ていくこととする。

#### 3.2.4 礼拝的価値を有する中世芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ

ここでは、「他者」の安定性（「他者」がどのくらい入れ替わるのか等）と「主体」のパーソナリティとの関係について考え、検証していきたい。この問題は一般的には「アイデンティティの一貫性」に関する、あるいは「アイデンティティ・クライシス」に関する問題として扱われることが多いだろう。

まず、具体的な検証に入る前に、「他者」の安定性が「主体」のパーソナリティに対して影響するとは、どのようなことを指しているのかについて触れておかなければならない。本論文の問題意識とも直結しているが、「他者」の性質は時代や地域ごとに異なっており、

人間にとって決して絶対的・安定的なものではない。それと同じように、「主体」が象徴的に自己同一化する「他者」がどのくらいの頻度において入れ替わるのかということも時代ごと地域ごとに大きく異なっている。それは一生変わらない単一の「他者」が存在する（と想定される）場合もあれば、瞬間瞬間で象徴的同一化の対象としての「他者」が入れ替わる場合もある（後述するが、近現代の電子メディアが支配的な社会においてはしばしば「他者」が安定性を失う。つまり、このことをもって電子メディアが「主体」の脱中心化、アイデンティティ・クライシスを引き起こすと考えるのは一定の妥当性を有するだろう。「他者」の安定性を検証することは、「主体」がいかなるパーソナリティを持ち、いかに安定的で持続的なアイデンティティを獲得しうるかということとに繋がるのだ。

それでは、具体的に中世ヨーロッパにおいて、文化・芸術作品を通して「主体」に想起される「他者」の安定性について考えていきたい。

リースマン (David Riesman) は自らの「伝統志向型社会」という概念をゲマインシャフト (=共同態) にほぼ対応するものと定義し、伝統指向型社会における人々の性格構造は、きわめてよく「適応した」ものだと述べている<sup>110</sup>。このことを本論文のフレームワークに沿って言い直すとこうなるだろう。中世ヨーロッパのような中間集団的な共同態に埋め込まれた人々のほとんどは「他者」の相対性を見出せずに一生を終える。このような社会において、感情の「主体」に対して「媒体=他者」として現前するのは自らと同じ共同態に属すソーシャルパーソンとしての他の構成員のみである。一般市民において「他者」が代わりうるものとして捉えられることはなく、唯一の他者と「瞬間の神」というモルタルによって持続的に同一化し続けることで、ここでの感情の「主体」は性格の安定性を獲得することができる。

しかしこのことを「主体」が一貫したアイデンティティ (=自己同一性) を抱いていると表現することには留保が必要である。なぜなら、そもそもこのような社会においては個人を単位としてアイデンティティ (=同一性) を考えること自体が不適切であるからである。つまり、このような社会においては「主体」は安定的な性格を獲得するがそれは、集団の中の「他者」と主客を明確に分離できず、「個人」概念が未発達であることに起因する。少なくとも中世ヨーロッパ社会においては「個人」が一貫したアイデンティティを獲得したが故に性格上の安定性を獲得しているとはみなせない。それは「個人」が有機的な共同態=ゲマインシャフトに埋没しているが故に、安定した性格を獲得しているとみなすべきなのである。

このような社会において、感情の「主体」は自らが同一化する「他者」を選びとる能動性を有しない。そこに存在する神の仮象としての文化・芸術作品を通して、人は常に同じ「他者」のコミュニティを見出し、そこに同一化し、埋没するのである。そこからは、今日自明視されている(ジラールの使用法ではない字義通りの)「主体性」が抜け落ちている。

### 3.3 展示的価値を有する中世の芸術

### 3.3.1 展示的価値を有する中世芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

3.2 においては「礼拝的価値」を有する、中世ヨーロッパの芸術作品について取り上げ、検証を行った。しかし、実際は「礼拝的価値」ではない価値観によって享受された作品も中世末期には存在していただろう。ここでは例外的に中世において「礼拝的価値」によって享受されなかった文化・芸術作品の全体像を炙りだし、このような作品に対する人の好悪の感情と「他者」の関係性を分析していく。まずは、ベンヤミンがこの「礼拝的価値」と対を成すものとして提示した「展示的価値」という概念について、本人が解釈するところを概観することからはじめたい。

基本的にベンヤミンが『複製技術時代における芸術作品』で行っている指摘とは、近代化に伴い文化・芸術作品の価値が「礼拝的価値」から「展示的価値」に移り変わっていくというものである。前述したとおり、近代化以前、カトリックの礼拝的価値を有する作品は「見られること」よりも、「存在すること」が重要であった。しかし、個々の芸術制作が儀式のふところから解放されるにつれて、その作品を展示する機会が生まれてくる<sup>111</sup>。つまり、近代化に伴い、作品は存在することよりも、鑑賞されること、視覚的に捉えられることに価値が置かれるようになる。そこでは文化・芸術作品を窓として、そこから超越的なもの＝神の存在を見透かすという構図は薄れ、文化・芸術作品の「表現」自体に価値が見出されるようになるのだ。

それでは、中世においては、「展示的価値」を有する芸術作品は存在せず、その全てが神の仮象として享受されていたのだろうか。これについてベンヤミンは「中世の教会や修道院や王侯の宮殿では十八世紀にいたるまで絵画の集団鑑賞がおこなわれていたが、これはけっして同時的なものではなく、いくつもの段階にわかれたヒエラルヒーの序列にしたがった鑑賞法であった<sup>112</sup>」と述べ、中世においても一部で文化・芸術作品が展示されていたことを示唆している。

中世の階層的な社会形態においては、貴族と僧職者という二つの階級もまた、他の中間集団と同様に成員の強い所属感情を養っていた<sup>113</sup>。上流階級の人々は、その階級への所属意識・連帯意識を養い、中間集団として対外的な強さを保たなくてはならなかったのだ。ベンヤミンが上で述べているようなヒエラルヒーの序列にしたがった鑑賞法とは、このような階級への所属意識を養うものであったと解することができるだろう。そのためにここでの芸術作品は庶民の目の届かないところに置かれるのである。

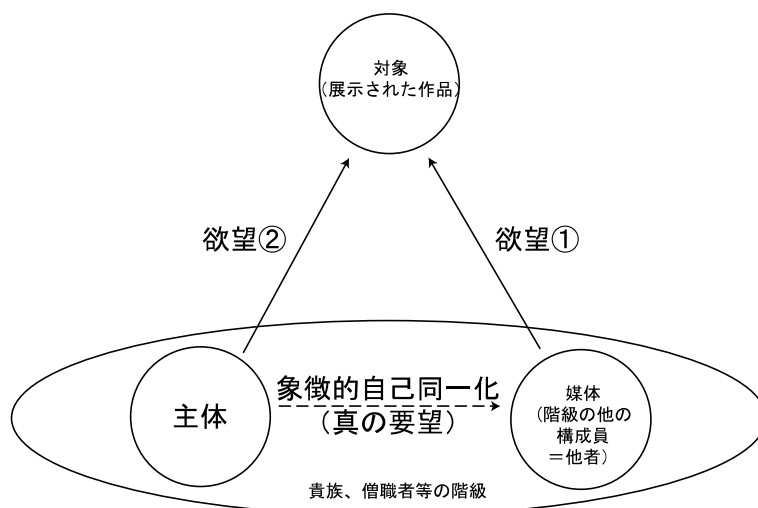
しかし、このような階級への所属意識・連帯意識を醸成するための享受に限らず、教会等において庶民に対するある種の「みせびらかし」的な文化・芸術享受が行われていたという指摘は重要であろう。中世ヨーロッパは、古代社会に比しても、かなり貧富の差が大きい社会であった<sup>114</sup>。自分達の権力をみせびらかすために、権力者たちは黄金や宝石で身を飾り、紫などのもっとも貴重な色で彩られた衣服をみにつけた<sup>115</sup>。このような貴族のきらびやかさは神の徳と結びついたものであって、単純にそれを「コレクション」して、展示し、視覚的に楽しむといった類のものではない。それはハーバーマス (Jürgen Habermas)

が「代表的具現の公共性<sup>116</sup>」と述べたものであり、貴族・僧職者自らが神に近い存在であることを示し、それによって支配の正当性を確保する役割を担っていた。

また、中世後期のヨーロッパでは、時代が下るにつれ、このような教会に付属した見せびらかしの宝物庫コレクションの他に、王侯貴族らのプライベート・コレクションもみられるようになる<sup>117</sup>。例えば、フランス、ヴェロア家の「善王」ジャン二世の息子、ペリー公ジャンは14世紀において珍奇なもの以外に、美術品も収集するという、「近代的」なコレクターを先取りする趣向を見せている<sup>118</sup>。

このようなコレクションは「ガルダローバ (guardaroba)」あるいは「ヴンダーカマー (Wunderkammer)」と呼ばれる王侯貴族の屋敷内のコレクション展示室に陳列され<sup>119</sup>、一般市民は見ることはできなかつた。中世において「展示的価値」を有するものとして享受された文化・芸術作品とは、このように城内や教会内にディスプレイされ、一部の権力者しか目にすることができないものを指す。

以上、これらのことを踏まえた上で、ここからは実際に中世の「展示的価値」を有する芸術作品に対する、封建貴族や僧職者達の好悪の感情と「他者」の関係性について分析していこう。図表11は、このような中世における展示的価値を説明している。



図表 11. 中世の展示的価値を有する芸術作品

出所：筆者作成。

「主体 (階級内の一個人)」は、「媒体 (階級の他の構成員)」が「対象 (展示された作品)」を欲望することで、自身もこの「対象」を欲望するようになる。また、この際、自覚していないが、「媒体」との「象徴的自己同一化」が「主体」の真の欲望として立ち現れる。つまり、中世における展示的価値を有する文化・芸術作品とは、ある階級内の一個人が、その階級内の他者 (他の構成員) と象徴的に自己同一化する契機となるような作品であった。このような芸術作品は、各構成員が他の構成員と象徴的自己同一化する契機となることを通して、その特権階級への帰属意識を養うという効果を持っていたといえるだろう。

### 3.3.2 展示的価値を有する中世芸術における「他者」の性質と限定要因の分析

ここでは、研究枠組みに沿って、展示的価値を有する中世の芸術作品に現前する「他者」の性質について、あるいはこの「他者」を限定する要因として考えられるものは何かということについて考察する。

まず、ここでの「他者」は「礼拝的価値」を持つ作品の場合と変わらず、作品に外在化する複数人の「他者」である。封建制度がうまく機能していた中世中期頃までを考えるならばある作品の表現に内在化する登場人物等に「象徴的」に、あるいは「想像的」に同一化することは例外的であった。作者との同一化についても同様で、「礼拝的価値」を持つ作品の場合と同様、これを「媒体＝他者」として感情の「主体」が認識することは極めて少なかったであろう。

それでは、ここでの「他者」は「外的媒介者」だろうか「内的媒介者」だろうか。

ここでの感情の「主体」と「媒体＝階級の他の構成員」の心的、物理的距離は「礼拝的価値」を有した芸術作品の場合と同じく、非常に近接したものだといえる。つまり、未だ特権階級内においては、芸術作品が存在することよりもそれを視覚的に捉えることに価値を認め、それを「私有する」ことに意義を見出していた場合は少なかったと考えられる。

しかし、その一方で、一般市民が文化・芸術作品に対して見出した「礼拝的価値」よりも、より視覚に根ざしたものとしてこれらが扱われていたことは確かである。そこには何かを私有しディスプレイする個人主義的な態度の芽生えを見ることができ、その意味では中世も時期が深まるにつれ、一部の階級においては「主体」と「内的媒介者」の争いが起こりうる状況が準備されていたといえるだろう。ヴェーバー (Max Weber) が述べた通り、宗教改革以前において既に修道士は内面性を先取りしていたのであり<sup>120</sup>、中世修道院の修道士は世俗内的禁欲の先駆者だったのである<sup>121</sup> (後述するように内面性の獲得、世俗内的禁欲の気風は「近代的な個人」の発生、個人主義の興隆と親和する)。

それでは次に、ここでも「他者」を限定していた要因として重要なものを挙げてみたい。

まず、この場合に最も重要な要因としては、場所・空間がある。中世ヨーロッパの封建社会では、いままで軍事施設として一時的に設営されていた城が永久構築へと変化し、木造だったものが石造へと移り変わっていった。このことによって階級ごとの住み分けが強固になり、場所によって「他者」が織り成すコミュニティが限定されていった。特定の階級の構成員しか入場ができない場所に芸術作品を配置し、物理的にその作品を視覚で捉える人物を限定することができたのだ。

今日、我々が「ギャラリー」と呼ぶものは、中世の貴族の屋敷におけるホールから各部屋に通ずる<sup>122</sup>回廊 (ガレリア) をその語源に持つ。この回廊に美術品を展示し、招待した客を楽しませたことが、後に「ギャラリー」という言葉が美術作品を展示するスペースを意味することとなった所以であるが、中世ヨーロッパの特権階級の人々はこのように、し

ばしば屋敷の中に芸術作品を鑑賞するスペースを設けていた。中世において、このような封建貴族の城に招待され、回廊の美術品に触れることができた人々はごくわずかであったと考えるのが妥当である。また、「ガルダローバ (guardaroba)」、「ヴンダーカマー (Wunderkammer)」といった美術品が展示された部屋も限られた人物のみが入ることができる場所に配置されていた。以上のことから分かりますとおり、このように、作品に触れることができる人物とできない人物を、ある場所に入場することができるか否かで分かちえたことも、中世の展示的価値を有する作品に対する「主体」の好意的な感情を喚起した要因だったのである。

次に挙げられるのは、一般的にこれらの階級は中間集団の構成員よりもコミュニティの構成員の絶対数が少ないということだ。これは「法制度・規則・規範」的要素<sup>123</sup>とも呼べる。ここでは物理的な要素に拠らない、極少数の特権階級に属する人々と一般市民を分かち「階層構造」が法や規則によって担保されており、それによって「他者」が限定されている。このような限定要素が存在していたからこそ、集団鑑賞により、特定の階級に属する人々が、ある程度一度にその芸術作品に触れ、その存在を通して階級内の連帯感を醸成することができた。近代以前、絵画は常に、ひとりないし少人数による鑑賞を要求してきた<sup>124</sup>というが、このような鑑賞方法はことさら特権階級に属し、法を行使する側の人数を減らさなければ不可能だったのである。

また、最後にここでは、このような階級の中でも「礼拝的価値」を有するものとして文化・芸術作品を享受し、それを神的なものの変象として見ていた場合がほとんどであり、作品に「展示的価値」を見出していた人々はごく一部の人々でしかなかったということは考慮に入れる必要があるだろう。しかし、ここには一部の上流階級の人々の間における個人主義的な近代的文化・芸術作品享受の萌芽を確かに見て取ることができ、近代における文化・芸術作品に対する人の好悪の感情に繋がっていくものの源流を確かめることができるのである。

### 3.3.3 展示的価値を有する中世芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ

展示的価値を有する中世の芸術作品における「他者」は特定の階級内の他の構成員以外ではありえず、安定性を有したものであったといえるだろう。そこに個人主義的な心性の萌芽が見取れるということから、農村共同態と比した場合、特権階級は脱性格的なコミュニティであったといえるが、それを踏まえても中世においては明確に「個人」概念が確立していたとは到底言えず、主客は今日ほどはっきりと分離しえるものではなかったのである。

したがって、「個人」を単位とした、今日的な意味合いにおけるアイデンティティに支えられたものではなかったが、中世の「展示的価値」を持つ芸術作品を享受していた上流階級の人々は、安定した「適応的」なパーソナリティを持っていた場合が多かったといえる

だろう。

ただし、先に述べたとおり、ここでは展示してその表現自体を視覚的に鑑賞するという近代的な文化・芸術作品享受を先取りした態度がみられることが重要である。ここからは神に支えられた有機的で調和的な中世の社会観の綻びを見て取ることができるのである。

### 3.4 プロテスタントの礼拝的価値と近代の芸術

#### 3.4.1 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術の全体像

16世紀における宗教革命の後、中間集団的なカトリックに加え、より個人的で内面的な信仰を奨励する、プロテスタンティズムが台頭してくる。ここでは、プロテスタントにおける「礼拝的価値」を有した芸術作品の全体像を描き出し、その芸術作品が「他者」との関係合いの中で、どのような感情を「主体」に呼び起こすのかを検証していく。また、その際、プロテスタントの「礼拝的価値」を有した芸術作品は中世カトリックにおける「礼拝的価値」を有する芸術作品とはどの点において異なるのかを、明確にする必要があるだろう。まず、ここではカトリックとプロテスタントの神の位相の違いを明らかにするところからプロテスタント的な礼拝的価値を帯びた芸術作品の全体像を描くことをはじめ。なお、カトリシズムからプロテスタンティズムへの遷移を促した動力とは何かということについては3.7で個別に扱うのでそちらを参照されたい。

プロテスタント諸派と中世の中間集団的なカトリックには神をどのような位相において捉えるかという点で大きな違いがある。2.6で触れたように、ジラールは神を心的距離が遠い「媒体」、「外的媒介者」として描いたが、このように神を「媒体＝欲望の手本」の位置におくという感覚は、キリスト教の教義において決して普遍的なものではない。ジラールの神の位置に関する見解は、前節で見てきた中間集団・共同態における他の構成員を「媒体＝他者」とし、神の仮象としての芸術作品を「対象」の位置に置く、中世のカトリック的な考えとは大きく異なっている。中世カトリックの教皇を頂点とするヒエラキカルな宗教組織において、人は、神と自己同一化するという発想をそもそも持ち得なかったからである。

信仰によってキリストと一つになり、その精神を体現するという神秘思想は15世紀後半から16世紀にかけてオランダから発し、ドイツやフランスにまで広がっていった「新しい敬虔」(devotio moderna)にその起源を求めることができる<sup>125</sup>。つまり、それ以前において、一般市民が神を超越的な<他者>と見なし、それと自己同一化するということは、倫理的に考え難いことだったのだ。このことは、16世紀初頭において、神聖なキリスト像にふさわしい形式を自分自身の面貌に用い<sup>126</sup>て自画像を描いたデューラー(Albrecht Dürer)が、瀆神の疑念をもたれた<sup>127</sup>ことから伺える。(図表12参照)



図表 12.アルブレヒト・デューラー『毛皮を着た自画像』(1500年)

つまり、ジラールが述べたような、神を「媒体」、「欲望の手本」とし、その神と象徴的に



自己同一化するという事は、中世の中間集团的なカトリック教区の一般市民にとって考えられないことであつたといえる。

また、このことは、ジラールが（神を「媒体」に含みうるものとして捉える）自身の理論を主にプロテスタント諸派や個人概念が確立した社会に適用していたことを示唆する（ただし、そのことは中世社会の分析に本理論を援用することの不可能性を示すものではない）。我々は、前節で中世の芸術作品に対する人の好悪の感情を検証した際、性格的で即時的なゲマインシャフトにあつては、「内的媒介」と「外的媒介」を区別することが困難であつた。「個人」が確立されず、主客が明確に分離されない、ゲマインシャフトに埋没する人々にとっては「他者」はあまりに近くに現象しているのであつて、「内的媒介」と「外的媒介」分ける段階にまで至らないのである。1.2においてジラルールの「主体」概念の内実を「行為体」であるとしたが、そもそもジラールが「主体」という概念を用いたのは、彼自身が自らの理論を主に近世以降の人間関係に使用していたことの表現でもあつたのである。

それでは、具体的にプロテスタント諸派と中世カトリックでは「主体」と神の関係性がどのように異なつてゐるのかを見ていこう。

作田は、『個人主義の運命』の中でプロテスタントについて以下のように述べてゐる。

プロテスタントの神学においては、キリスト教の基本的な要素として次の三つだけが残されました。すなわち単独の個人、万能で遠くにいる神、神の恩寵。すべての制度的、儀礼的な側面はカトリックによる宗教の腐敗への通路とみなされ、改革者によって抹殺されました。（著者改行変更）要するに十五—十六世紀において開始された宗教改革は、宗教の共同態に対する攻撃と、それに関連する個人主義への傾斜によって特徴づけられます。<sup>128</sup>

また、作田は同じく、プロテスタントの教義に大きく関わるカルヴィニズムについて「神に対する個人の関係は直接的で無媒介である<sup>129</sup>」と述べ、人々と神との関係が中世カトリックと比していかに変化したのかについても触れてゐる。

宗教改革を通して、プロテスタント諸派によるキリスト教は、従来のカトリシズムに顕著であつた儀礼的な側面を失ひ、共同態としての機能を失つていった。この「教会や聖礼典による救済を完全に廃棄したということこそが、カトリシズムと比較して、無条件に異なる決定的な点<sup>130</sup>」だったのである。また共同態としての機能が失われていくのと並行して、その教義は個人主義的で、個人が神と直接的に結びつくものへと移り変わつていく。ヴェーバーが「内面的孤立（独）化」と呼んだ事態はまさにこのような段階で表出するのである。

しかし、神と内面において直接的な関係を築くようになるといつても、それは神を卑下するようになったということを意味しない。そこでは、中世において「対象」を通して位

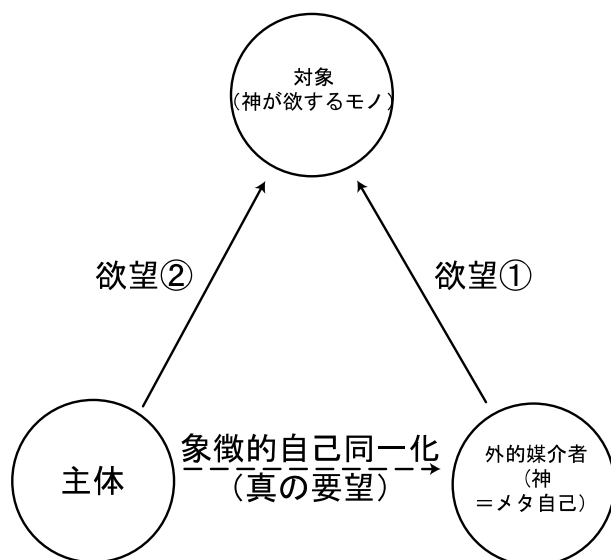
相において感じ取られていた神的存在をその超越性を維持したまま「主体」が内面化するということが行われるのである<sup>131</sup>。このような状況にあつて、人々は自らの内面に存在する超越的な<他者>=神がもたらす規範に沿って自らの行動を規律化していくのである。

以上のことを踏まえたうえで、ここでは最後に中世カトリシズムとプロテスタンティズムの神の位相の違いが文化・芸術作品に及ぼした影響を挙げ、それを理念型としてのプロテスタント的礼拝的価値を有した近代の文化・芸術作品の全体像に代えたい。

まず、一点目として、中世の諸芸術作品と比べ、明確な宗教的モチーフを含む文化・芸術作品の減少が挙げられるであろう。次に、二点目としては文化・芸術作品の表現自体が美的なものとして捉えられるようになったことが挙げられる。また、三点目としては、絵画において消点を有する遠近法・透視図法<sup>132</sup>（中心遠近法）が用いられるようになったことを挙げるができるだろう。そして最後に、四点目としては詩的で装飾的な韻文が減少し、線の散文による文芸作品が増加したことを挙げるができる。以上がプロテスタントの礼拝的価値を有した作品の主たる特徴である。また、このような文化・芸術作品の諸特徴はルネサンス期・古典主義期<sup>133</sup>に表れた作品群の特徴に大方当てはまるということをつけ加えておく。

### 3.4.2 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

プロテスタント諸派と中世の中間集团的カトリックにおける神の位相の違いは、人々が、芸術作品に対して抱く好悪の感情や価値の性質にも大きな変化をもたらす。まず、個人が神と直接結びつき、神と自己同一化することが可能になったことは芸術作品の価値の性質に大きな影響を与えた。ここでは、神が<他者>として「外的媒介者」として欲望の手本になり、人は倫理的に神と「自己同一化」することが可能となる。図表 13 はこのようなプロテスタンティズムの礼拝的価値を有する芸術作品を示している。



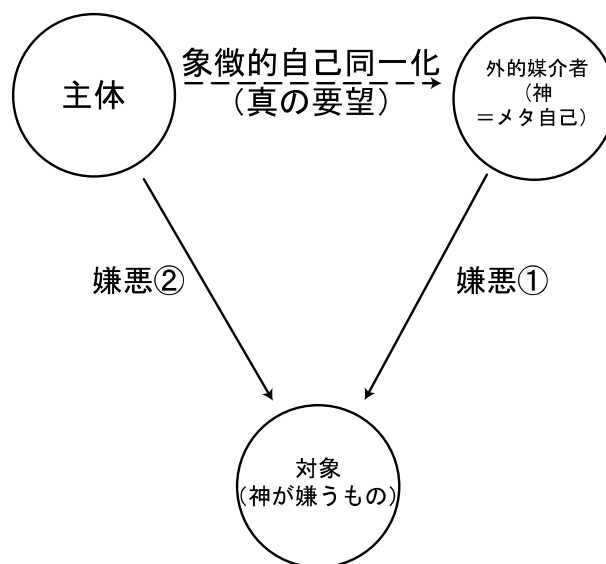
図表 13. プロテスタンティズムにおける礼拝的価値

出所：筆者作成。

「主体」は、「外的＝超越的」な「媒介者」としての神と「象徴的自己同一化」することで、神が欲望する「対象」を欲望するようになる。つまり、プロテスタンティズムにおける礼拝的価値とは、典型的には神がそれを欲望・志向していると考えerことで「対象」に立ち現れる（と感じられる）価値であるといえる。プロテスタント諸派、特にカルヴィニズムにおいてはその「聖書至上主義<sup>134</sup>」的な性格がしばしば指摘されるが、これは、聖書によって人々が「神が欲望するもの」を読み取ろうとしたことの帰結でもある。聖書は神の理想・志向性を指し示す規範だと考えられたのだ<sup>135</sup>。

ベンヤミンは「非宗教的な美の礼拝形式は、ルネッサンスとともに確立され、三百年間隆盛をつづけた<sup>136</sup>」と述べた。ここで「非宗教的な美の礼拝形式」とベンヤミンに名指されているものこそ、プロテスタンティズムにおける礼拝的価値の内実に他ならない。ここでは超越的な存在が「対象」を通じた位相に想定されておらず、「主体」の内面に想定されており、聖性が表現として、「対象＝作品」の外面に必ずしも現れない。それが外面的には「非宗教的」な文化・芸術表現を増加させる契機となるのである。

また、「主体」が「外的媒介者」としての神の「対象」に対する好ましい感情を模倣するだけでなく、よりネガティブな神の感情を想定し、それを模倣するということが起こりうる。図表 14 はそれを図示したものである。



図表 14.神の嫌悪の模倣

出所：筆者作成。

「主体」は「外的媒介者」としての神の「対象」に対する嫌悪①を想定することで、嫌悪の感情②を発動させる。その際、「主体」は超越的な存在としての神との同一化を真の欲望として抱いている。実際、このような態度はヴェーバーが指摘する、カルヴィニズムに

における「永遠の滅亡への刻印を身におびた神の敵への憎悪と軽蔑<sup>137</sup>」するという態度の内に見て取ることができるのである。

また、ここでは前項の最後で纏めたプロテスタンティズムの礼拝的価値を有する芸術作品の諸特徴が、どのようなメカニズムで成立しているのかをここでの分析を踏まえた上で明らかにしたい。この作業を行うことで、「近代的な個人」を下支えする諸関係性をより鮮明に示すことができるだろう。

まず、宗教的なモチーフを用いた芸術作品の減少については前述したとおり、超越的な存在＝神の「主体」に対する位相の変化と直接に関係している。カトリックの礼拝的価値を有する芸術作品は神の仮象として存在し、そこで超越的な存在としての神は「対象」として、あるいは「対象」を透して感じるができるものとみなされていた。これによって、必然的に文化・芸術作品の表現においても宗教的なモチーフが多用されてきたのである。これに対し、プロテスタント諸派においては、神は「媒体＝＜他者＞」であり、「対象」を透して感じられるものとして捉えられない。つまり、文化・芸術作品から聖的・宗教的な表現が見られなくなるのは、神が「媒体＝＜他者＞」になることで、作品が神の仮象として存在しなくなるのが直接の原因であるといえるだろう。また、このことは同様に、プロテスタンティズム・宗教改革派において、しばしば聖画像やイコン<sup>138</sup>が忌み嫌われ<sup>139</sup>、修道士の還俗が推奨される理由をも説明する。

次に、文化・芸術作品の表現自体が美的なものとして捉えられるようになったことと、神のような超越的な存在が「媒体＝＜他者＞」の項において、「主体」の内面において捉えられるようになったこととの間にはいかなる相関関係が見出せるだろうか。前述の通り、中世カトリックにおける文化・芸術作品の多くは寄進された聖画像であり、聖的なモチーフが採用されていることが一般的である。中世においては、作品の作り手や享受者が、作品の表面的な表現自体に美的な価値を認め、それを芸術であるとみなすことはなかったのだ<sup>140</sup>。そこでは、人々の意識は、「作品」自体ではなくその背後に想定可能な超越的な存在にあったのである。作品自体に美的な価値を認め、それ自体を「芸術」とであると自覚した上でそれを表現、享受するという習慣は、近世以降、プロテスタンティズムにおける礼拝的価値を有した作品、つまり、神が望んだ（と想定される）美しい作品を表現、享受することにはじまりがある。神を好悪の感情の「手本」とし、その「手本」がそれを欲するか欲しないかが、それが美しいか美しくないかという基準に落とし込まれるようになるのである。このことは宗教的なモチーフが文化・芸術作品の表現から減少することと表裏一体の現象なのである。

それでは、次に絵画において消点を有する透視図法が用いられるようになったことは「他者」との関係性においてどのように説明しうるだろうか。このことについて考えるには、まず、プロテスタンティズムにおいて初めて象徴的に同一化する「媒体」に神という単一の「個人」が想定されることに注視しなければならない。中世カトリックにおいては自己を投影する「媒体＝他者」は複数人のまとまり（ソーシャルパーソン）として現象してお

り、だからこそ有機的で性格的な共同態＝ゲマインシャフトが存在しえた。逆に中世ヨーロッパにおいては、このような理由から「媒体＝他者」を単独の「個人」としてみなすことは困難であり、単一の「個人」と同一化するということは、宗教改革期を経て初めて人口に膾炙したのである。このような神という単一の「個人」である<他者>との同一化を持ってはじめて「近代的な個人」、「メタ自己」のメカニズムが成立し、個人主義はその端緒を開いたと見なすことができる。

また、このような神という単独の「他者」を内在化することで、人は初めて固定された視点で物事を見ることが可能になった。近代における理性主義的で論理的な思考や進歩主義的な観念の広まりもこのこと深く関連している。マクルーハンの「ルネッサンスになると、透視図法は正式な技術としての地位を確立し、たんに絵画の分野にとどまらず、すべての領域にわたって<固定した視点>の確立をようせいした<sup>141</sup>」という指摘は、このような神という単一の存在と「主体」が同一化することから理解されるべきであろう。透視画法的第三次元は人間に自然にそなわった視覚の形式ではなく、習慣により後天的に獲得されたもの<sup>142</sup>であり、ルネッサンス期以降、神と象徴的に同一化し、視点の厳密な単一性<sup>143</sup>を獲得することができなければ存在しえないものなのである。いふならば、ルネッサンス期において、人は絵画を窓にしてその背後に存在する神を感じずることをやめ、自らの眼を窓にして世界を見始めたといえるだろう。大澤がパノフスキー（Erwin Panofsky）を引き継いで述べたように、「窓のようなものから対象となる空間を覗き見る」というデューラーが定義する態度の内に、実は遠近法的なものの本性が、完全に内包されているのだ<sup>144</sup>。

このようなく固定した視点>の発生は詩的で装飾的な韻文が減少し、散文的な文芸が増加したことも密接な係わり合いがある。人は神と「象徴的」に同一化し、その超越性を内面化することで始めて視点の厳密な単一性を獲得し、文字を一方向的かつ線的に追うことができるようになる。

また、一連の作品を「私有」する蒐集家や芸術概念の誕生も、このプロテスタントにおける礼拝的価値と無関係ではない。美術品の蒐集とは、まさに、神が欲望したものを獲得し、それを所有し、保存する態度である。作品を視覚的に捉えることよりも存在することが重要であり、個人という概念すら意識されず、「私有」概念が存在しない中世においては、一般民衆が作品を蒐集するということは考え得なかった。その意味では、蒐集という行為は、宗教革命後における個人主義の勝利の表徴<sup>145</sup>なのである。

以上、ここではプロテスタントにおける「礼拝的価値」を有する芸術作品に対する「主体」の好悪の感情と「他者」の関係性（厳密には<他者>の関係性）を分析してきた。一言にプロテスタントと言っても実際はその形態や教義は様々である。プロテスタントという言葉自体、特定の宗派を指すものではなく、教義上プロテスタントであっても、カトリックの儀式を重んじる宗派が存在することも事実である<sup>146</sup>。しかし中世における中間集団的なカトリックに対抗（＝プロテスト）して現れた個人主義的なプロテスタントイズムは当然前者から区別しうるのであり、両者における「礼拝的価値」は神の位相の違いに着眼す

れば、明らかにその性質を異にするといえるだろう。

### 3.4.3 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術における「他者」の性質と限定要因の分析

ここでは、3.4.2での分析を踏まえた上で、研究枠組みに沿って「他者」の性質と限定要因を検証していく。

まず、3.4.2で幾度も触れたが、ここでの「他者＝媒体」項は複数人のソーシャルパーソンではなく、単一的な神という存在が担っている。また、この場合「他者」は「外的媒介者」として、「主体」とは願望可能圏が重ならない抽象的な存在として想定される。つまり、神という存在を欲望の手本として内面化する人々が多い世界では、人間同士の間際のない欲望の模倣が吹き荒れことはなく、危機的状態には陥りにくいといえるだろう。

また、ここでは「他者」を限定している要因についていかなる考察が可能だろうか。「主体」が単一の「個人」としての「他者」と同一化する場合には、その「他者」の限定要因自体を検証する意味は失われている。なぜなら、この「他者」は単一の「個人」として現象している時点で既に十分その限定性を満たされているからである。したがって、ここでは中世におけるソーシャルパーソンとしての「他者」を限定していた要因がプロテスタントの礼拝的価値を有する文化・芸術作品においてはいかに失われているか、ということの記述にとどめたい。

まず、中世ヨーロッパの農村共同態において「他者」のコミュニティを積極的に限定していたものには時間があった。このような時間という限定要因は、人々が神を「媒体＝他者」の位相において捉えることで失われていく。近代化に伴い、神という単一の「他者」を内面化させた「主体」は<固定した視点>の獲得に伴って、時間についても線的で、一方向的な感覚を抱くようになる。このような均質な時間感覚は、瞬間が断続的に生産される中世までのそれとは根本的に異なり、「時間」という要因が自己同一化する「他者」のコミュニティを限定させる契機は失われる。

また、時間と同じように、近世においては場所・空間的な限定要因も失われていく。古代や中世においては、(等質で無限定な)均質空間は、芸術の中に見出されないだけでなく、理論的にも存在しなかった<sup>147</sup>。前述したとおり、中世においては、人々は限定的な空間に住まわっているという感覚を常に抱くことが可能であったのだ。しかし、ルネサンス期になると人は等質性と無限性を条件とするような空間を見出し、文化・芸術作品においてもそれを表現するようになる。自らの眼を窓にして世界をそこから眺めることで、初めて均質で無限定な空間は想定されうるものとなるのである。

以上のことからわかることは、プロテスタンティズムの台頭あるいはルネサンス期以降、人が性格的で限定された「他者」のコミュニティ(ゲマインシャフト)の中に住まうことを次第にやめていったということである。また、このことは、この時代において「主体」は、自らの内面において強固に神という単一の「他者」と同一化することで限定性を補填

し、複雑性を縮減していたということを暗に示しているのである。

### 3.4.4 プロテスタントの礼拝的価値を有する芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ

それでは、神という単一の「他者」とプロテスタントの礼拝的価値を有する文化・芸術作品を通して象徴的に同一化することができるようになった「主体」は、いかなるパーソナリティを持ちうるだろうか。

まずここで特筆すべきことは、アイデンティティの結節点として、「個人」が発生するということであろう。中世においては主客の分離は徹底されておらず、同一化する「他者」は複数人であって、「個人」という単位は確立し得なかった。しかし、プロテスタンティズムの台頭により、神という単一的な存在と象徴的に同一化し、超越性を内面において仮構することで、初めて「個人」という概念が生まれ、同時にその「個人」を結節点にした「自己同一性＝アイデンティティ」が生まれる。

また、ここでの「個人」とは神という恒常的で単一的な存在を内在化することで、強固なアイデンティティを持つ存在である。その意味においては、文化・芸術作品、あるいはその他の事象を唯一の神という存在との関係において俯瞰することが可能であり、アイデンティティ・クライシスに陥ることはまれであったであろう。近世の人々は中世ヨーロッパの、神を頂点としたヒエラキカルな構造に回収された「主体」とは違う意味において、安定したパーソナリティを獲得する方法を見出したのである。

しかし、ここでは未だ厳密な意味での「主体性・能動性」を人は獲得し得ない。ここでは様々な「対象」に対する欲望を模倣する「媒体＝他者」は常に単一の超越的な存在＝神なのであり、この超越的な存在に基づく規範を強固に内在化させ、人は半ば受動的に行動する。また、このとき、中世との比較において言えることは、神以外の人々との関係が極端に希薄になるということだ。中世ヨーロッパにおいて有機的な共同態を共に構成していた人々との関係は断たれ、ここでは神との関係のみが排他的に存在するようになる。ヴェーバーが指摘するように、ピューリタニズムにおいては、人間の援助や人間の友情に一切信頼を置かず、神のみを信頼しうるものとする風潮があったが<sup>148</sup>、これは神という単一的な存在とのみ象徴的に同一化することができるというプロテスタントの礼拝的価値を有する芸術作品の「他者性」の様相を明示しているといえるだろう。個人の他者との関わりの全てが、排他的な神人関係へと疎外されるのである<sup>149</sup>。主体が超越的な存在＝神以外の「他者」との関係を主体的に築きうる、能動的な存在となるには19世紀を待たなければならないだろう。

## 3.5 展示的価値を有する近代の芸術

### 3.5.1 展示的価値を有する近代の芸術の全体像

これまで繰り返し述べてきたように、ベンヤミンは近代化と共に文化・芸術作品の持ち

うる価値が礼拝的価値から展示的価値に移り変わるということを指摘した。ここまで、本論文では、短絡的な議論に陥ることを避けるため、このようなベンヤミンの価値概念を一部修正し、中世においても礼拝的価値・展示的価値を有する芸術作品が存在すること、あるいは近代化の過程においてもプロテスタンティズムの礼拝的価値を有する作品が存在することを指摘してきた。しかし、このことはベンヤミンの「礼拝的価値から展示的価値へ」という価値観の大枠の変化を否定するものではない。礼拝的価値から展示的価値への移り変わりに際してベンヤミンが述べようとしていたこととは、端的には「欲望の三角形」から超越的な存在＝神が消滅するということなのである。「礼拝」という言葉は「欲望の三角形」のいずれかに神が存在することの表現にほかならない。また、中世後期において展示的価値を有する芸術作品の享受が行われていたといっても、それは礼拝的価値という大前提があった上に例外的に成り立っていたものである。しかし、以下で見ていくように、近代の展示的価値を有する芸術作品を取り巻くものなかに神は根本的にその場所を失うのである。

ここでは、まずこのような神の影を感じさせない「展示的価値」を有する近代の芸術の全体像を描き出す。そして、3.5.2では近代において展示的価値を有する芸術作品とはその「他者性」から見た場合どのように人の好悪の感情を左右しているのかを実際に検証する。それでは、このような「展示的価値」を有する近代の芸術作品を産み落とした社会背景をみることからそれをはじめたい。

ヨーロッパ各地の市民革命による中世の封建社会、絶対主義社会の崩壊は、貴族、僧職者階級を没落させ、18世紀、19世紀における市民革命の中心的な担い手であった、ブルジョア、裕福な商工業者の新たな階級を生み出した。市民革命以後も貴族の称号が残る国もあったが、これらは、近代化が進むにつれて、その特権を失っていった<sup>150</sup>。

このようなブルジョア階級の人々や裕福な商工業者達は、享受する際に教養を要する、高級芸術（ハイ・アート）を支持することが多かった<sup>151</sup>。近代の展示的価値を有する芸術作品を理念型として捉えるには、この高級芸術の全体像を把握する必要があるだろう。

近代化が進み、18世紀には美術館<sup>152</sup>、コンサートホール、劇場などが新たに整備・建築され、それまで一部貴族階級の人々に限って公開されていたものが一般公開されるようになり、対価を払えば（時には無料で）自由にそれらを享受することができる環境が整っていく。渡辺がアメリカの歴史学者ウィリアム・ウェーバー（William Weber）を引き継いで述べているように、この段階で「マス・カルチュア」化が起こり、享受者の中心が貴族からブルジョア等の有産階級に移り変わっていくのだ<sup>153</sup>。この過程で文化・芸術作品の「作者」と「享受者」は分離され、タブロー画が展示されるようになり、オーケストラや文学が発展する。また、このような「高級芸術」に対しては国家がしばしばその公開に寄与するようになる。

それでは、その過程でどのように「欲望の三角形」から神が姿を消していったのだろうか。このことについて考えることは展示的価値を有する近代の芸術作品の全体像を素描す



る上で、あるいはその芸術作品に対する当時の人々の感情を理解する上で重要である。

前節で述べてきたように、プロテスタンティズムの礼拝的価値を有する文化・芸術作品において「主体」に現前し、欲望の手本となったのは神であり、この単一の存在を内面化させることで、人は「個人」という概念を得、そこに「近代的な個人」が発生した。しかしこのことは同時に神の消去も準備してしまう。単一の「個人」という概念の成立は、「主体」が神以外の単一の「他者」を欲望の手本にすることを容易にしまうのだ。ヴェーバーがいうところの「脱魔術化」が準備されるのである。

礼拝的価値を有する近代芸術において、感情の「主体」は超越的なものとしての神を「媒体＝他者」とし、その欲望を模倣することで文化・芸術作品に対する好悪の感情を決していた。つまり、どのような文化・芸術作品が好ましいかということに関して、神の価値観に沿って、神の志向性を模倣することで判断していたのである。このことを大澤は神の眼（超越的な眼）と人間の眼（経験的な眼）とが、決して同時化されないが、しかし、潜在的には交差している<sup>154</sup>状態であると表現している。

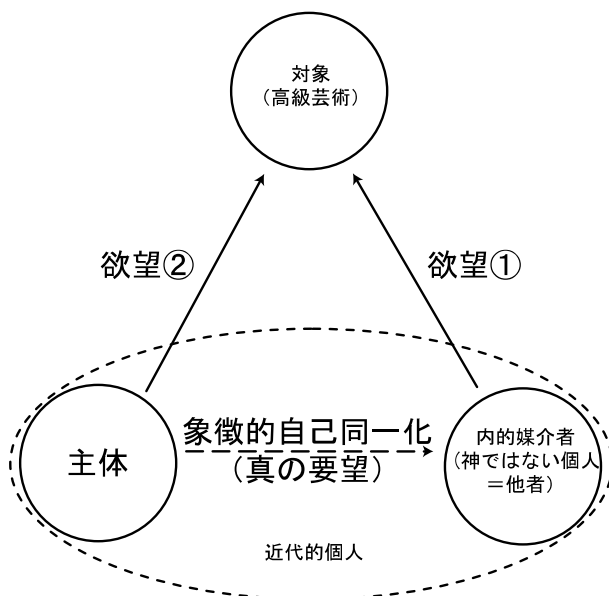
展示的価値を有する近代芸術を取り巻く「主体」と「他者」の関係性においては、その（超越的な眼と経験的な眼による）視点の二重性の揺らぎが見られる。そこでは、「媒体＝他者」としての神に超越的なまなざしを見出さず、「主体」が超越的な眼と経験的な眼の両方を自ら保持しようとする傾向がみられるようになる。経験的な視点が、同時に、その視点の経験の可能性を保証するような超越（論）的な視点でもあるものとして、構成されたのである<sup>155</sup>。「欲望の三角形」からの神の消滅、そして「媒体」として神ではない単一の「他者」と象徴的に同一化するようになるのは、「主体」が経験的な視点のみならず、超越的な審級をも同時に有する試みの帰結なのである。

このような「三角形」の位相の変化の影響は文化・芸術作品の表現上にもみられる。ここでは、このような心性がもたらした新しい文化・芸術表現について詳しく述べる余裕はない。ただし、大澤が指摘するように、超越論的な条件自身を表象する光（先述のとおり中世においても光は神あるいは彼岸を表象するものであった）が経験的な事物と並置されて描かれる印象派絵画、あるいは「主体」の身体に能動性が備わったことの現れでもある写真という芸術表現の興隆は、このような二重の視点の両方を内包しようとする「主体」の性質と密接に関連しているのである<sup>156</sup>。また、人間を表現の自律的な主体とする広義のロマン主義的な文化・芸術作品もこの展示的価値を有する近代芸術に含むことができるだろう。

### 3.5.2 展示的価値を有する近代の芸術に対する人の好悪と「他者」の関係性

ここでは以上で見てきた展示的価値を有する近代の高級芸術に対する「主体」の欲望・好悪の感情と「他者」の関係のバリエーションを順に示し検証していく<sup>157</sup>。なお、ここまでの分析と比較して、ここでの検証が多くのバリエーションをカバーしなければならないのは、感情の「主体」が（どのような単一の「他者」と同一化し「近代的な個人」の機制

を形成するかということに対し) 条件付の「能動性・主体性」を獲得したと大きく関係している。



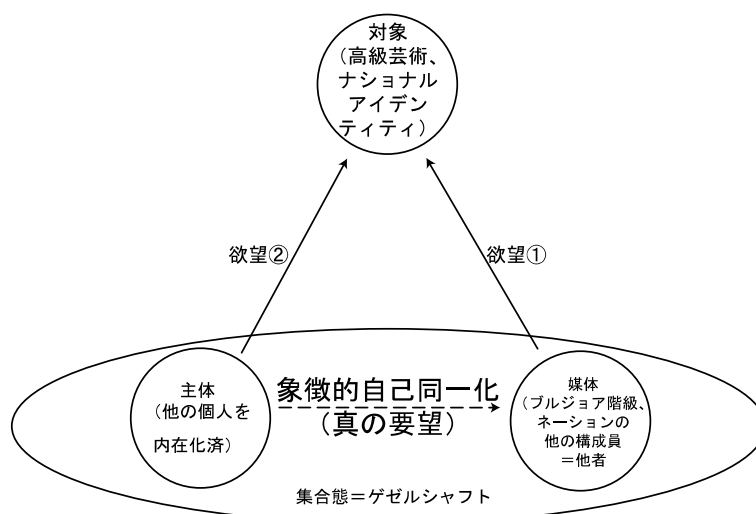
図表 15. 近代における高級芸術の展示的価値  
出所：筆者作成。

まず、最初のケースとして考えられるのは、「個人」としての非超越的な「他者」の欲望を模倣することで、展示的価値を有する近代的芸術作品を「主体」が好ましく思う場合である。(図表 15 参照。)ここでは「主体」は任意の「内的媒介者(神ではない、非超越的な個人)」の展示された「対象(高級芸術)」に対する欲望を汲み取り、自身も、この「対象」を欲望するようになる。この時、「主体」が抱く真の欲望は、「他者=非超越的な個人」との象徴的自己同一化である。ここでは、神ではない、非超越的な「他者」との同一化を契機として、「近代的な個人」の意識が喚起されている点に注目する必要がある。ここでの「他者=媒体」は「主体」が日常生活を生きる内に選択した非超越的な欲望の手本であり、その選択には条件付の「能動性・主体性」が介在する余地がある。このようなある種の「能動性・主体性」は感情の「媒体=他者」が超越的な存在=神として立ち現れている段階では決して獲得されることはなかったものである。(近代的個人の枠が点線になっているのはこれが厳密な意味での間主観的な機制を有するコミュニティの範疇ではないからである。)

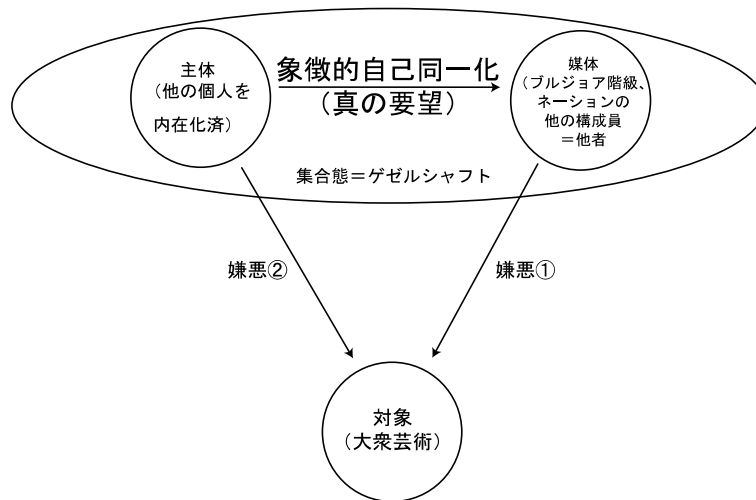
ただし、ここで注視すべきことは、感情の「主体」はいかなる単一の「他者」を欲望の「媒体」とするのか、ということに対して一定の「能動性・主体性」を獲得しうるのみであり、自らが超越的な存在となり、「能動的・主体的」に好悪や欲望の感情を発生させることは決して起こり得ないということである。どのような「他者」を欲望の「媒体」とするのかということに対して主体性・能動性を発揮することができたとしても、自ら超越性を獲得し、根底的な選択前提を主体的に作り出すことはできない。超越性や選択前提は「主

体」の全ての行為や選択に先行するものであり、それはあらかじめ与えられていると想定されなければならないのである。そのことを踏まえるならば、どのような単一の「他者」と同一化して「近代的な個人」を形成するかということへの「主体性・能動性」の獲得は、神以外の存在により超越性が相補われていることを暗に示している。ここでの「主体性・能動性」が条件付であるのはこのような理由による。また、後に示すように、ここで神に代わって超越性を相補うものこそがネーションステートのような選択前提を提供する集合態＝ゲゼルシャフトなのである。近代化の過程で「国語」のようなものが国民に広まるのは、ネーションステートがある種の超越性を獲得したことの証左でもあるのだ。

また、ここで初めてその時その時で異なった関係性を生きる、「三角形的関係の複数化」が現実となるということも指摘しておかなければならないだろう。図表 14 までの分析において、「主体」は「対象」との関係において、あるいは「媒体＝他者」との関係において固定されており、その固定された関係性の三角形から生涯抜け出ることがなかった。それは前者においては「対象」あるいは「対象」の先に人間の営為の根幹をなす超越的な存在が仮構されていたからであり、後者においては「媒体＝＜他者＞」の属性として、その超越性が享受されていたからである。このことによって、社会はその流動性を制限することができ、「適応した」パーソナリティが醸成されていた。しかし、図表 15 のような関係性においては、いずれの項もその都度入れ替わり、変化する可能性を秘めており、「主体」は複数の三角形を流動的に生きていくことがはじめて可能になる。「主体」は一生涯を同じ三角形的関係の中にとどまることなく、一つの関係性にとどまる時間を短縮し、複数化することができるようになるのである。(ただし、近代化の過程で現れるこの非超越的な単一の「他者」との三角形的関係は、しばしば「近代的な家族」という形で立ち現れ、その流動性が減ぜられる。また、フロイトの「エディプスコンプレックス」等の理論はこの三角形的関係を描き、ここでの単一の「他者」を父に見立てたものであるといえるだろう。)



図表 16. 近代における高級芸術の展示的価値 2  
出所：筆者作成。



図表 17.近代における大衆芸術の展示的価値  
出所：筆者作成。

次に既に単一の「他者」と同一化し、近代的な個人を内面化させた上で、自らが所属する諸階級や国民国家の他の構成員の欲望を模倣し、「対象」を好むようになる場合が考えられる。(図表 16 参照。)ここでは、「主体 (近代的な個人)」は「媒体 (ブルジョア階級・ネーションの他の構成員)」の「対象 (高級芸術)」に対する欲望を汲み取り、自身も、この「対象」を欲望するようになる。この時、「主体」が抱く真の欲望は、ブルジョア階級やネーション等の「他者」のコミュニティへの帰属・同一化である。また、ここで特筆すべきこととしては、「主体」が「近代的な個人」としてコミュニティを形成しているという点だろう。このコミュニティにおいて諸個人は媒介的・即時的に社会的存在となる<sup>158</sup>。つまりここには一種の集合態=ゲゼルシャフトが立ち現れるのだ。

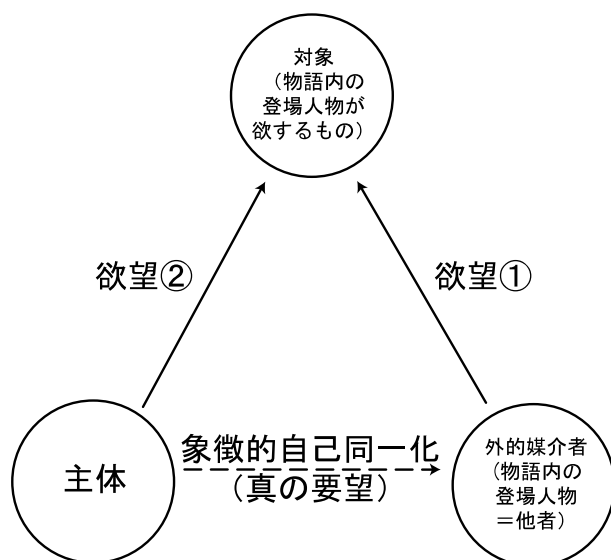
また、「主体」が国民国家のようなより大きなコミュニティ=ゲゼルシャフトの構成員を欲望の「媒体」とする場合には、この高級芸術がしばしば「ナショナル・アイデンティティ」として機能するということが重要な視点である。このような高級芸術作品を直接享受できたのは確かに一部のブルジョア階級の人々であったが、その一方でこのような「高級芸術」は一般大衆の尊敬も集めることがしばしばあることが指摘されている<sup>159</sup>。国家がこのような「高級芸術」に出資し、「伝統の創造<sup>160</sup>」により新たな芸術を積極的に生み出そうとするのは、このような国民の尊敬を一点に集中させるものを策定することで、ネーションの枠組みが強化されることと無関係ではないだろう。

先述したとおり、「近代的な個人」の概念を強く内在化させた「主体」は<固定した視点>を獲得し、線的で進歩主義的な思考を抱くが、このような「高級芸術」が(それを直接的に享受できない)一般大衆からもある種の尊敬を集めるのは、彼らの多くがこのような「近代的な個人」の感覚を内在化するようになったことと関連している。「高級芸術」はそ

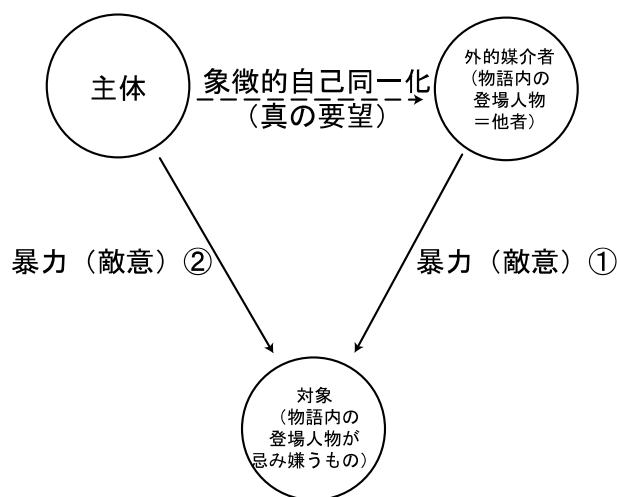
のような「近代的な個人」としての一般大衆にとっては、自らが将来獲得しうるものとして、「進歩」の末に獲得可能なものとして認識される。ここからは、そもそも「ハイ・アート（高級芸術）」と「ロー・アート（大衆芸術）」という階層的な切り分けが可能なのは、当該社会に自らが進歩するという感覚を抱いた、「近代的な主体」が多数存在することが前提としてあるということが理解されるのである。

次に、図表 17 で示されているのは、感情の「主体」がブルジョア階級の他の構成員としての「媒体＝他者」の大衆芸術に対する嫌悪①を模倣することで、嫌悪②を抱くようになり、それによって、ゲゼルシャフトとしての階級の連帯感が醸成されているという、図表 16 と表裏の関係にある感情の図式である。近代化が進むにつれて形成されていくブルジョア階級においては、一般大衆が高級芸術に抱く感情とは反対に、大衆芸術を毛嫌う傾向が様々なところで指摘されている。例えば、19 世紀初頭、ブルジョア・上流階級の人々はサーカスマがいの超人的な妙技と華麗な演奏を売り物にした娯楽色、見世物的要素の強いヴァルトゥオーソと呼ばれる一群の音楽家たちを毛嫌いしていた<sup>161</sup>。このような例から見て取れるように、彼らは「高級芸術」と相対する見世物的な「大衆芸術・娯楽芸術」を嫌忌することで、集合態の連帯感を強めていたのである。

また、ここでの「主体」は自らが同一化するネーションのような「他者」のコミュニティ＝ゲゼルシャフトを「主体的・能動的」に選び取ることができない。なぜならば、前述の通り、ここでのネーションステートは単一の超越的な存在＝神に代わり、超越性を補い「選択前提」を提供するものだからである。「主体」は、ここでは複数人の「他者」のコミュニティ＝ゲゼルシャフトから「主体性・能動性」を発揮する前提となる「選択前提（国語もこれに含まれる）」を得るのであって、「主体」はこのような超越的なコミュニティを「主体的・能動的」に選択することができないのである。ここに近現代において、ネーションステートという超越的な集合態から「主体」が逃れることの困難さが表現されているのである。



図表 18. 近代における高級芸術の展示的価値 3  
出所：筆者作成。



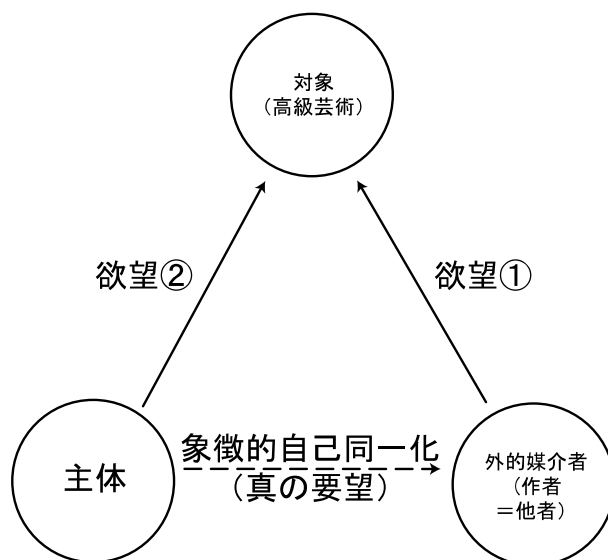
図表 19.カタルシス  
出所：筆者作成。

次に、図表 18 が示しているのは、「主体」がある文化・芸術作品に内在する登場人物等に感情移入し、その人物を欲望の「媒体」とするケースである。前述したようにここでの「主体」はどのような単一の「他者」と同一化するのか、ということに対して条件付で「主体性・能動性」を獲得しており、このような登場人物への同一化も可能となる。ここで「主体」は「外的媒介者（登場人物）」の「対象（登場人物が欲するもの）」に対する欲望を汲み取り、自身も、この「対象」を欲望するようになる。この時、「主体」が抱く真の欲望は、登場人物としての「他者」との自己同一化である。

またそのような感情の模倣と表裏一体なものとして存在するのが図表 19 で示したような登場人物としての「他者」の暴力または「敵意」の感情の模倣である。ここでも、「主体」は登場人物としての「他者」との同一化を真の欲望として抱いている。

ここでは文化・芸術作品における図表 19 のような効果はアリストテレスによって「カタルシス」という名を与えられていることを指摘しておこう。ジラールはこの「カタルシス」という言葉は、古代ギリシアの儀礼において排除される悪しきものである「カタルマ」からきていることを指摘し<sup>162</sup>、元々はこのカタルマの殺害から都市が引き出す神秘的な恩恵を意味するものであることに言及している<sup>163</sup>。アリストテレスがカタルシスという言葉で悲劇の効果を記述しながら、悲劇というものは儀礼的なものが消滅した世界で、儀礼的なものに帰属していたすくなくともいくつかの機能を果たし得るし、果たさなければならぬと断言している<sup>164</sup>ことも、このカタルシスの恩恵に依拠した表現である。我々は劇中で、あるいは様々な文芸作品等の文化・芸術作品を通して擬似的な「カタルシス」を感じ、それらの作品を間接的に好ましいものであると感じることがあるのは、集団的暴力が「人」と「人」との連帯感を強める、以上のような効果によるところが大きいのである。

また、この図表 18 と図表 19 の場合において、「主体」は「対象」に文化・芸術作品自体を想定することはしない。それでも、このように作品中の登場人物と自己同一化することができる作品を「主体」が事後的に好ましいと感じるのは、人が根本的に社会性を要するものであり、作品中の登場人物との関係性がこのような社会性を一時的に満たすからである。このような芸術作品において人は、登場人物という仮想の「他者」と社会的な関係を築くがゆえにそれを好ましく感じるのである。

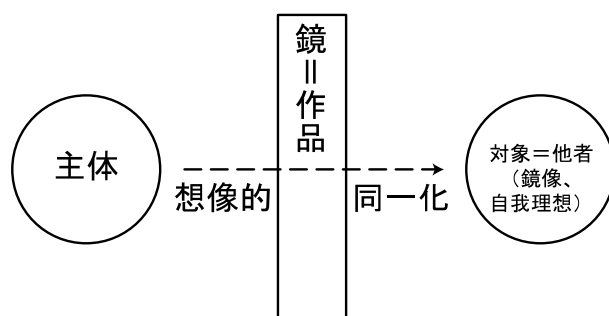


図表 20. 作者との同一化

出所：筆者作成。

また、ここでは図表 20 で示したように「主体」がある文化・芸術作品の「作者」や「実

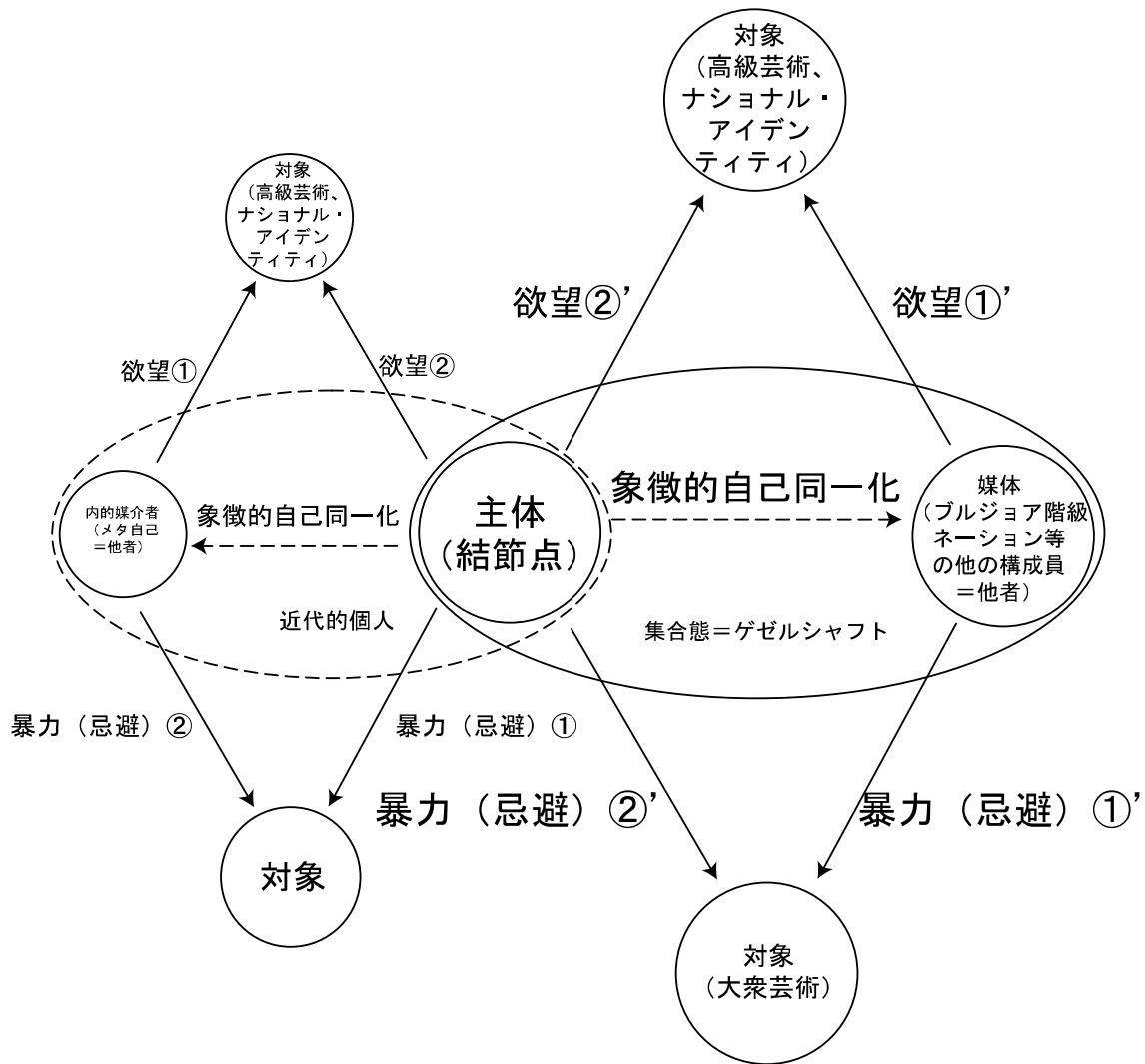
実践者（演奏者、演者等）」を欲望の「媒体」として、その「作者」が作成したあるいは「実践者」が実践している作品を好ましいと感じる場合が想定できるだろう。この場合「主体」は「外的媒介者（作者・実践者）」の「対象（高級芸術）」に対する欲望を汲み取り、自身も、この「対象」を欲望するようになる。この時、「主体」が抱く真の欲望は、「作者」としての「他者」との自己同一化である。19世紀のロマン主義が人間を表現の自律的な主体と認定し、「天才」とか「巨匠」のような概念を発明した<sup>165</sup>という指摘は、神という単一の<他者>を欲望の「媒体」することに準備された、文化・芸術作品を通して「作者」や「実践者」等の単一の個人を見出す風潮と平行しているのである。



図表 21. 想像的關係  
出所：筆者作成。

それに加え、ここでは、もう一つの欲望の形態も想定しなければならない。「主体」は「作者」あるいは「実践者」と「想像的關係」を築き得るからである。この場合、「文化・芸術作品」は「想像的」な「他者」を映し出す鏡として現象する。図表 21 はそれを図示したものである。ここで作品を鏡と呼ぶのはラカンの「鏡像段階」に依拠してだが、鏡という言葉が必ずしも視覚的に何かを写し出すという意味だけでは用いていないということに注意が必要である。この作品という鏡はそれを通してイマジネールな身体を「主体」に喚起させるものであれば良いのであって、必ずしも視覚的にそれを見せるだけではない<sup>166</sup>（例えば音楽を誰かが演奏しているのを遠くから聴いて、その知覚した作品という鏡をとおして、演者を思い浮かべ、想像的關係を築くといったケースもあるだろう）。このような次元では、人は「他者」を「模倣以前の模倣」するのであり、そのことによって身体性が補填され、事後的それを好ましいものと判断するのである。





図表 22. 近代における高級芸術の展示的価値

出所：筆者作成。

以上で示してきた、近代の展示的価値を有する文化・芸術作品に対する人の好悪・欲望の感情と「他者」の関係性の分析をまとめ、図示したのが図表 22 である。ここで「主体」はメタ自己としての単一の「他者」と象徴的に同一化することで近代的個人の意識を形成しながらも、他方でその単一の「他者」を内在化させた「主体」として、ブルジョア階級やネーションステートの他の構成員としての「他者」とも象徴的同一化し、ゲゼルシャフトを形成する。ここでは「主体」は期せずして二つの関係性を同時に生きるようになるのである。同一化することで近代的個人の意識を現象させている単一の「他者＝媒体」には上で紹介してきた「(父親に代表されるような)「神ではない個人」(図表 15)、「登場人物」(図表 18)、「作者・実践者」(図表 20) のいずれもが入ることができる。「主体」の「能動性・主体性」の獲得とは、同一化することで「近代的な個人」を形成させる、単一の「他

者」のバリエーションが増加するということなのである。

ただし、前述のとおり、いかなるゲゼルシャフトを形成するかということの選択に関しては、「主体」は「主体的・能動的」を発揮することができない。近代社会においてはしばしば、それまで神のような宗教的な機構が提供してきた何かを選択する前提となる選択前提自体を、ネーションステートのような集合態＝ゲゼルシャフトが「主体」に提供するからである。また、このような自らが帰属・同一化する超越的なゲゼルシャフトの能動的選択の不可能性を突き詰めていくなれば、何がこのゲゼルシャフトを規定するのかという問いに必然的に行き着く。これについては詳しくは3.5.4で触れるのでそちらを参照されたい。

以上で見てきたように、ここでの「主体」は欲望（または暴力・嫌忌）の感情を模倣する先としての「媒体＝他者」との関係性を二つの方向において持つ、「結節点」として存在するようになる。このことは近代社会において「個人主義」と「ネーションステート」のが表裏一体であるということをよく説明している。

また、ここで『他者』の限定に関して、性格的で即時的なゲマインシャフト（＝共同態）の場合と、「近代的な個人」としての「主体」が複数人の「他者」と築くゲゼルシャフト（＝集合態）の場合の違いに再度触れておこう。

図表 22 で示したように、近代において「主体」は単一の「他者」と既に一对一の関係を築いた状態で集合態＝ゲマインシャフトを形成する。一方で、中世のゲマインシャフトにおいて、「主体」は、ゲマインシャフトの他の構成員が唯一の象徴的に同一化する「媒体＝他者」であった。つまり、ゲゼルシャフトにおいて「主体」は、あらかじめ人間の「集団心性」を「メタ自己」となる「他者」との間で満たした状態にあるのに対し、ゲマインシャフトにおいては「主体」がその「集団心性」を満たしうるのはゲマインシャフトの他の構成員との関係においてのみなのである。

このような中世と近代における関係性の違いは、どれだけ「他者」が織り成すコミュニティが限定されていなければならないか、ということに大きく影響を与える。「近代的な個人」が確立している場合、「主体」は既に限定された「他者」と象徴的に同一化している状態なのであって、集合態＝ゲゼルシャフトにおいて「他者」が限定されていることを強く要求しない（ただし、限定されている必要がないではない）。その一方で共同態＝ゲマインシャフトにおけるよりダイレクトで有機的な「他者」との係わり合いにおいて、「主体」は相対的に「近代的個人」よりもより「他者」が限定され、複雑性が縮減されていることを望むのである。

ここからはゲマインシャフトのような脱性格的で規模の大きいコミュニティ＝ゲゼルシャフトの形成が「近代的な個人」の成立と表裏一体の現象であり、共犯関係にあるということを確認することができるだろう。「小説」という文学の形式は、ネーションがまさに登場した時代と場所において――すなわち十八世紀のヨーロッパにおいて――開花する<sup>167</sup>という指摘は、「小説」を通して「作者」あるいは「登場人物」といった単一の「他者」と象徴的に同一化することと、ネーションという集合態の形成が図表 23 のように共犯関係に

あることの表現なのである。

また、ここでは図表 22 の右側で図示されているように、ネーションステートの他の構成員とブルジョア階級の他の構成員が複数人の「他者」として共存しているのはなぜかという疑問にも回答しておく必要があるだろう。この問題は端的には、「平等」と「自由」の両立不可能性とも関係している。ネーションステートは、ネーションという単位に人々を囲い、その平等性を虚構する一方、「近代的な個人」形成によってもたらされる「主体」の絶え間ない進歩史観において、その内実が階層化していく傾向も持つ。つまり、ここでネーションステートの他の構成員とブルジョア階級の他の構成員が重ねられているのには、共に近代化の過程で惹起されるものだからなのである。これまで述べてきたとおり、ネーションステートは脱性格的で限定性を強く要請しない。その一方で、「近代的な個人」の進歩的で競争的な心性から形成された特権階級は自らの特権を守るためにネーションステートのようなコミュニティよりも限定性を維持し、自らの特権を担保する傾向を持つのである。

### 3.5.3 展示的価値を有する近代の芸術における「他者」の性質と限定要因の分析

3.5.2 で検証した、展示的価値を有する近代の文化・芸術作品に対する人の好悪感情と「他者」の関係性を踏まえて、ここではその「他者」の性質、あるいはその「他者」を限定する要因としてはどのようなものがあるかを詳しく分析していきたい。

まず、ここでの「他者」だが、上記の通り様々なバリエーションが存在する。今一度これを確認しておくとして、同一化することで「近代的な個人」を形成する「他者」として、①任意の神ではない個人（内的媒介者）②文化・芸術作品に内在する登場人物（外的媒介者）③作者・実践者（外的媒介者）を、複数人の「他者」が織り成すコミュニティとしてはブルジョア階級やネーションステートの他の構成員を挙げることができるだろう。それでは、まずこれらの「他者」が「内的媒介者」であるのか「外的媒介者」であるのか、その性質を見ていくことから始めたい。

「主体」が①における任意の神ではない個人を欲望の手本とし、「対象」としての展示的価値を有する近代の芸術作品を欲望する場合、「主体」と「他者」はその欲望圏が重なり合い、しばしば競合者同士になる。このことは近代化に伴い、「買う」という行為をもって、より簡単に蒐集することができる美術品が増えたこと<sup>168</sup>、さらには、ブルジョア階級の人々が欲する「対象」には複製されえない絵画等の一点ものの芸術作品があったこととも関係している。ゲイ（Peter Gay）が著書、『快樂戦争—ブルジョワジーの経験』で取り上げているようなブルジョアジーを取り巻く嫉妬や嫌悪の感情の多くは、この近代における、「主体」とその「内的媒介者」のより近接した関係から説明することができるだろう。超越的な神を欲望の「外的媒介者」とし、それと同一化することで「近代的な個人」を形成していた際には、「主体」は何を欲望するのかということの「選択前提」を一方的にこの「外的媒介者」から享受していた。「内的媒介者」の出現とブルジョアジーを取り巻く憎悪の感情はこのように「近代的な個人」形成に関わる「他者」から超越性が消え、そこから「選

採前提」を獲得することができなくなることで密接な係わり合いがあるのである。

その一方で②、③の場合、「媒体＝他者」は「外的媒介者」として立ち現れている。作品の背後に、統一的な作者を読み込むことがしばしば西洋形而上学の延長線上にあるものとしてみなされるのは、このような作者や登場人物等の「外的媒介者」との同一化を、神という単一の「外的媒介者」との同一化が準備したからだといえるだろう。

また、次に、「主体」が展示的価値を有する近代の芸術作品を通して見出す集合態＝ゲゼルシャフトを限定している要因は何かということ进行分析したい。先ほど脱性格的なゲゼルシャフトのようなコミュニティはゲマインシャフトのような性格的なコミュニティに比べ、限定性を必要しないということ述べておいた。しかし、そのことは必ずしも限定性が不要であることを意味しない。それがコミュニティとして成立するためには、その範囲を確定するために内側と外側を分ける限定要因が必要なことには変わらないのである。

まず、ここでは時間という限定要因は、プロテスタンティズムの礼拝的価値を有する文化・芸術作品の場合と同じく（個人との同一化に伴う、視点の固定・線の時間感覚の興隆により）働いていない。また場所・空間という限定要因についても、その空間感覚の変容（均質な空間の誕生）に加え、物理的な空間制御の喪失によってその効力が失われている。近代における展示的価値を有する芸術作品の多くは高級芸術と呼ばれるものでも、財力があれば誰でも享受できるものであることが多いのである。近代化が進むにつれ、ヨーロッパにおいては絵画を画廊やサロンで大衆の面前に展示しようとするところみがなされるようになったという<sup>169</sup>。そこでは中世のように覆しえないヒエラキカルな階層構造や建築物等による作品の物理的な囲いこみは行われておらず、ここでは全体的に場所・空間という限定要因は希薄になっているといえるだろう。

それでは、近代の展示的価値を有する芸術作品に関してはどのような限定要因が働いていたのだろうか。ここでは時間や場所・空間以外の限定要因を考えていかなければならないだろう。

そこで、まずは展示されたり、上演されたりしているものを享受するには財力が必要であり、このような経済的な限定要因はある程度ブルジョア階級の他の構成員としての「他者」のコミュニティを限定していたと考えることができる。

また、これに加えて近代社会において新しく要請される限定要因としては、このような展示的価値を有する近代の芸術に関する知識を考慮に入れることが重要である。高級芸術においては、その芸術作品を享受するために、ある一定の知識や教養をしばしば要請される。これは、美学や文化・芸術批評の興隆が、近代における文化・芸術作品のエリート主義化と密接な関わりを持っていたという指摘とも、深い関わりがあるだろう。この時代においては、美学等の教養、知識を持つということが、その芸術を理解し、享受する資格を得ることに直接繋がっていた。ある文化・芸術圏において、それに関しての教養、知識を持つことが、この文化・芸術圏と併設される特定の階級・コミュニティ＝他者を限定し、一般大衆との差異化をもたらすのだ。ブルデュー (Pierre Bourdieu) が指摘するように「肩

書の獲得条件をなすとともに、正統的文化の世界に入るにあたってつねに暗黙のうちに課せられるさまざまな入場料のうち、最も厳しく要求されるものである美的性向<sup>170</sup>が芸術の享受には求められるようになる。ここでブルデューが美に関する知覚様式、知識、教養である美的性向を「入場料」に例えているのは、芸術享受の条件が「場所」や「経済」から「知識」や「教養」について移り変わっていることの表現に他ならない。作品が大衆に開かれたことで、「芸術は『芸術のための芸術』という芸術の神学の教義のなかに逃げこんだ<sup>171</sup>」のである。展示的価値を有する近代の芸術が「芸術のための芸術」として存在するためには「芸術とは何か」を審らかにする学問や批評による知識が要請されるのである。

また、このような学問や批評による知識はブルジョア階級にとっての限定要因となり、ブルジョア階級と一般大衆を分け隔てるものであると同時に、ネーションステートのオフィシャルな文化・芸術作品をそれによって認定するという役割を担っているということも重要である。一般大衆の多くは「何故それが良いのか」ということに対して美学が提供する詳細な知識を持たず、その点で一部のブルジョア階級からは分け隔てられた存在だが、その一方で、多くの場合、その学問において認定されたオフィシャルな文化・芸術作品を漠然と認識している。このことを踏まえるならば、文化・芸術作品に対する美学等の知識は（特権階級のコミュニティの限定要因となるだけでなく）ネーションステートのオフィシャルな文化・芸術作品を認定し、ナショナルアイデンティティを作り上げ、ゲゼルシャフトとしてのネーションステートの内部と外部を作り出すものとしても機能しているのである。

以上ここでは、展示的価値を有する近代の芸術作品に対する人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析を行ってきた。映画等、より高度な複製技術により可能になった芸術の展示的価値については、「アウラ」との関連で3.6以降説明していくのでそちらを参照されたい。

#### 3.5.4 展示的価値を有する近代の芸術における「他者」の安定性と「主体」のパーソナリティ

感情の「主体」が展示的価値を有する近代の芸術において見出しうる「他者」は前述したとおり様々なバリエーションを有している。そこにはもはや神のような恒常的な欲望の「媒体」は存在しない。

このような立場におかれた「主体」は常にパーソナリティが不安定化する可能性を孕んでいる。「対象」ごとに様々な「他者」をその都度思い浮かべ、その都度異なる「他者」と同一化することが可能になり、アイデンティティの安定性が失われるのだ。このように、同じ三角形的関係にとどまる時間の短縮による流動性の高まりは、人々にある種の「主体性・能動性」を与える一方、同時にパーソナリティが不安定化するリスクも発生させているのである。「近代的な家族」が形作られるのは、このような「近代的な個人」を形成する

非超越的な「他者」との関係の不安定化を回避するため、関係性の三角形に父親や母親を固定した帰結であると考えすることは、一定の妥当性を有すると思われる。

また、ここで特筆すべきこととしては、三角形的関係から神のような恒常的に選択前提を提供する存在がいなくなった場合、「主体」が象徴的に同一化する複数人の「他者」のコミュニティの範域が、超越性を持ったものとして、「対象」のバイアスによって規定されるということがある。図表 13 で示したように、「媒体＝他者」の項に固定的に超越的な神という存在を見出しうる段階では、どのような「対象」に対してどのような感情を持つかを規定するのは、「媒体＝他者」としての神以外ではあり得ず、「対象」によって「他者」のコミュニティの範域を規定されるということは起こりえない。そもそもこのように「内面的に孤立」した状態にあって「主体」は常に「媒体＝他者」に超越的な神のみを想定しており、「近代的な個人」を形成する単一の個人（「メタ自己」）とネーションステートのような「他者」のコミュニティにおける二つの関係性を同時に生きることはなかったのである。しかし、「媒体＝他者」から神が消えてしまった後、人は「対象」のバイアス（例えば、どれだけの規模でそれが出回っているか、どれだけの時間それを享受することができるか等）に揺さぶられ、逆にどのような「他者」のコミュニティと同一化するかを「対象」に規定されることとなる。人は超越性によって提供される選択前提を持たずしていかなる行為・選択も行うことができないのであって、三角形的関係からそれまで超越性を有していた神的存在が消えてしまった場合、容易に「対象」によって新たに超越性を担うコミュニティの範域を規定されてしまうのである。ネーションステートという超越性を相補う「他者」のコミュニティが印刷物やマスメディアのようなものによってその範域を規定される「想像の共同体」であるという指摘はこのような文脈でこそ理解されるべきなのである。

人は「価値観」や「選択前提」を提供する超越的な<他者>を能動的に選ぶことはできない。だからこそ、三角形的関係から神のような超越的な存在がいなくなった場合、「対象」によって範域を規定されたネーションステートによってその超越性を補完するということが起こるのである。今日において、技術が社会を規定するという「技術決定論」が根強く残存するのは、このような「主体」の超越的な<他者>の選択不可能性に起因しているといえる。ここからは、超越性がもたらす価値観や規範、選択前提が失われたとき、人は「対象」のバイアスに規定される可能性を常に有していることを明示しているのである。

### 3.6 アウラを有する芸術作品とは何か

ここでは、ここまでの分析を生かし、本論のフレームワークにおいて、ベンヤミンのアウラ概念を検証し、再び位置づける。またこれは、写真・映画等の複製技術時代の展示的芸術作品に対する、人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析にもなっており、電子メディア越しの文化・芸術作品に対する好悪の感情の分析に連なるものである。それでは、まずベンヤミンがアウラをどのように定義しているかを見ることからここでの分析をはじめたい。

ベンヤミンはアウラを、『いま』『ここにしかない』という芸術作品特有の一回性<sup>172</sup>あるいは、「どんなに近くにあっても遠い遙けさを思わせる一回かぎりの現象<sup>173</sup>」と称し、「複製技術のすすんだ時代のなかでは、作品のもつアウラがほろびゆく<sup>174</sup>」と述べた。また、「アウラの消滅は、現今の社会生活において大衆の役割が増大しつつあることと切りはなしえないふたつの事情に基づいている<sup>175</sup>」として、具体的に、「事物を空間的にも人間的にも近くへ引きよせようとする現代の大衆の切実な要望<sup>176</sup>」と「大衆がすべて既存の物の複製をうけいれることによってその一回かぎりの性格を克服する傾向<sup>177</sup>」をその事情として挙げている。主に今挙げた前者の事情がアウラの「ここにしかない」という場所的な性質を、後者の事情がアウラの「いま」という時間的な性質の崩壊を代弁していることは容易に察しがつく。

このようにアウラの問題に関しては場所や時間といった、本論文では「他者」のコミュニティの限定要因として論じてきたものの喪失が直接問題にされている。つまり、ここではまず、アウラが失われているところでは、「主体」が見出しうる「他者」の限定要因も失が失われているということに着目する必要がある。そして、それを踏まえたうえで、以下では、ここまでで検証してきた「礼拝的・展示的価値」を有する芸術作品において「主体」に現前する「他者」のコミュニティを限定してきたもの何だったのかを今一度整理し、複製技術の興隆によってその限定要因がどのように失われていったのかを見ていかななくてはならないだろう。

まず、中世ヨーロッパの「礼拝的価値」を有する文化・芸術作品においては、寿命等の外的な要因に加え、時間、場所・空間という感覚的な限定要因が多く存在していた。また、近代の「礼拝的価値」を有する芸術作品に関しては、「他者」が神という単一の存在であったことで必然的にそれが限定されていたし、近代以降において高級芸術としてあった「展示的価値」を有する作品に関しても、主に学問等に担保された「知識」という限定要因が「主体」の同一化する「他者」のコミュニティを限定していた。このことはベンヤミンが、芸術作品の有するアウラを、伝統と切り離せない、歴史的なものとして捉えていた<sup>178</sup>こととも関係している。知識体系とは歴史的にその作品を享受してきた人々の間で蓄えられるものだからである。

このように、近世以前の文化・芸術作品においては、それを享受する人々を限定する要因が何らかの形で保存されていた。それではどのような契機によりこれらの限定性は駆逐されていくのだろうか。これに対し、ベンヤミンは、複製技術の発展が、芸術作品の展示の可能性を飛躍的に増やしたと述べ、より「展示的価値」にアクセントをおいた芸術作品の例として主に写真および映画を挙げている<sup>179</sup>。ベンヤミンは写真・映画の誕生を契機として、アウラが本格的に芸術作品から失われていくと捉えているのである。ここでは、同じ「展示的価値」にアクセントを置いた芸術作品として、絵画・シンフォニー等のいわゆる高級芸術と、元来高級芸術とは一線を画し、労働者や無産階級にも享受されてきたこの映画や写真等を分かつものは何かについて考えることからこの疑問を紐解いていきたい。

絵画やシンフォニーと比し、写真や映画は技術的複製が可能であり、より容易に多くの場で展示・上映することが可能である。そこでは複製可能なことで、「いま（時間）」「ここにしかない（場所）」という限定要因が高級芸術よりも徹底的に克服されている。ここがまず両者が異なる一つ目の点である。

また、ここでは「知識」という「他者」の限定要因が、写真・映画においては弱まらざるをえないという点も重要である。前述の通り、近代化に伴ってブルジョア階級の人々に支持されてきた展示的価値を有する芸術作品においては、具体的にその芸術作品の何が美しいのかということに関する学問や知識が「他者」のコミュニティを限定してきた。しかし写真や映画においてはこの学問や「知識」という限定要因が駆逐されてしまう。なぜなら、写真や映画においては、それに対する詳しい知識を持ち合わせなくても、誰もがメッセージの中の散在する「他者」、あるいはその光景を実際に見ていた映し手と容易に同一化しうるからである。そこには普段我々が見ている日常と酷似した光景が広がっており、そこに内在化する「他者」と関係を築くのに多くのテクニックを要しないのである。また、写真、映画に関しては、しばしば、写真ではそれに添えられる解説によって、映画ではシーケンスによって、万人が、一様の解釈をすることが期待されているということも「限定性」を減ずる原因として重要である。

このように写真や映画は最後の砦となっていた学問・知識という「他者」の限定要因を打ち崩す芸術作品であったのであり、それ故に強いインパクトを持った。写真や映画を以って徹底的にアウラが駆逐されていった理由は、「他者」の限定要因の徹底的な不在によるところが大きいのである。

以上のことから、本論文のフレームワークに沿っていうならば、「アウラ」とは、自己同一化できる「他者」のコミュニティの限定性によって発生する、価値の総称として定義できるだろう。したがって、この「アウラ」という価値概念は文化・芸術作品以外のものに対して流用することも可能なのである。

またここで、様々なものからアウラが失われることで、人々にもたらされることとは何かについて考察を加えておこう。我々は先ほど、超越性が失われるということと「対象」のコミュニティ領域規定性の間にある相関性について触れてきた。我々が印刷物のような「対象」項に措定されたもののバイアスに超越的なネーションステートのような想像の共同体の領域を規定されるのは、近代化の過程において三角形的関係性から超越的な神のような存在が消失したことと関連していたのだった。そのことを踏まえて考えるならば、「近代的な個人」を強く内在化させ、ネーションステートによって強固に超越性を補われた「主体」は「対象」のバイアス（ここではそれがどれだけ「限定性＝アウラ」を有したもののか）に影響されることは比較的少ないと考えることができる。実際、アウラが極度に失われた消費財が多く出回る大衆消費社会を延命させたのは、「主体」のこのような性向であろう。

しかし、今日、近現代において「近代的な個人」を強固に内在しえず、より限定された



「分衆」を希求する、ポストモダン的な「主体」の出現が、多くのところで指摘されている（日本においては個人と国家が無媒介的につながる厳密な意味で国民国家が成立しておらず、今も昔も多くの中間集団が残存しているという議論を踏まえるならば、そこには常にこのような性向を持った「主体」が一定数存在してきたともいえるだろう）。簡潔にいうならば、アウラが喪失した「対象」に影響を受けるのはこのような超越性をネーションステートによって強固に補うことができなくなった「主体」である。

ある文化・芸術作品やモノから限定性が失われ、アウラが失われていくということは、一部の超越性を強く享受できない「主体」にとって、特定の限定された「他者」のコミュニティと安定した関係を築くことができなくなることを意味する。アウラを有する作品を享受することができたということは、このような「主体」にとって、限定された「対象」にその範域を規定され、限定された帰属コミュニティを確保しえていたということでもあったからである。このようにして一部の「分衆」を希求する「主体」は、異なる限定された「他者」のコミュニティを常に追い求め、限定された「他者」のコミュニティを見出すことができる（アウラが残存する）「対象」を常に追い求めるようになるのである。

また、このような常に「対象」のバイアスに揺さぶられ、その都度限定された「対象」を探す「主体」は、サブカルチュラルなコミュニティに埋没した人々や広義の「オタク<sup>180</sup>」とその性向に類似性が見られる。後述するとおり、特定のサブカルチュラルなコミュニティに埋没した人々や「オタク」は「近代的な個人」とネーションステートが共犯関係にある関係性から降りているという点ではこのような流動性を孕んだ「主体」と共通するからである。ただ、彼らの場合は、自らコミュニティの参入障壁を知識という限定要因で引き上げ、「対象」の流通範囲を狭め、そこに安定的に限定されたコミュニティを見出しえただけなのである。

また、文化・芸術作品のパッケージ化・商品化は限定的な「他者」を想起させる「対象」を強く追い求める、このようなポストモダン的な「主体」の増加に対応している。文化・芸術作品をパッケージ化・商品化し、その流動性を高め、次々に異なる表象を持つ文化・芸術作品を矢継ぎ早に生み出すことは、「主体」に対して限定された「他者」のコミュニティを暫定的に与えることになるのである。

このような「差異化のゲーム」は、それが推し進められていくと、作品単位で行われるのにとどまらず、その作品を様々な特徴的な部位に区切られるテキストの織物として現前させ、その各部位において行われるまでに至る。バルト（Roland Barthes）は「テキストとは、一列に並んだ語から成り立ち、唯一のいわば神学的な意味を出現させるものではない。テキストとは多次元の空間であって、そこではさまざまなエクリチュールが、結びつき、異議をとねえあい、そのどれもが起源となることはない。テキストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である。<sup>181</sup>」と述べ、「対象（ここでの「テキスト」）」の部位を通して様々な「他者」と関係を築く「主体」を「新しい読者」と呼んでいる。

しかし、ここでは最後にこのような「新しい読者」とは普遍的に存在するのではなく、「近

代的な個人」を強く内在化しなくなり、アウラの喪失に伴ってその都度テキストから「限定性」を補う必要にせまられている「主体」の呼称なのであるということ再度指摘しておこう。このようなポストモダンチックな特徴をもった「主体」が文化・芸術作品に対して抱く好悪の感情と「他者」の関係性の分析は4.3.4で行うのでそちらも参照されたい。

### 3.7 「他者」の性質と規模の変化はいかにして起こるか

本章の最後としてここでは、ここまで見てきた中世から近代にかけての「他者」の性質と規模の移り変わり、あるいはそれに伴う「近代的な個人」形成は、どのような動力によって引き起こされてきたのかについて取り上げたい。我々は「主体」の関係性から超越性が失われた際にコミュニティの範囲が「対象」に規定されることについては前節までで述べてきたが、神の位相が中世の「対象」項から近世の「媒体＝他者」項に移行した際の動力について未だ十分な考察を行っていないのである。

ここまでで明らかにされたように、「他者」の性質とその規模は中世から近代にかけ、大きく移り変わってきた。その性質に関してはゲマインシャフトの他の構成員から神へ、その規模に関しては複数人のソーシャルパーソンから単一の個人へと「他者」は時代を経るごとに大きく移り変わり、その過程で「主体」は「近代的な個人」の意識を持ちうる存在となっていった。ここでは、このような「主体」が同一化する「他者」の性質・規模の移り変わりは、どのように引き起こされるのかについて検証していく。

周知の通り、マクルーハンはこのような「他者」の性質・規模の移り変わりやそれに伴う「主体」の感覚・性向の変化を、表音文字とグーテンベルク活版印刷機の発明がもたらしたものとみなした。アルファベットのような表音文字と印刷技術の発展により、人間の感覚比率における視覚の役割の重要性が高まり、そのことによって「近代的な個人」、近代的な因果律による思考方法、あるいは線的で一方向的な知覚方法等が形成されるとマクルーハンは主張する。マクルーハンの主張に沿うならば、「主体」が自己同一化する「他者」の性質や規模の移り変わりも、メディアの形式的な特性から作られるということになるだろう。

しかし、このようなマクルーハンの「技術決定論」は様々な箇所では議論の俎上に載せられ、批判されてきた。例えば、佐藤はなぜ文字メディアが個人をつくるのかということに対してマクルーハンが体系的な説明をしていないことを指摘し<sup>182</sup>、個人の自立性と相関するのは、音声か文字かではなく、そのメディアをどのように読むかという読み方であると述べる<sup>183</sup>。

また、水越はケアリー (James W. Carey) が、マクルーハンの唱えた電子メディア論を、技術中心的な未来論の系譜にいちづけ、そのイデオロギーを批判していることを紹介し、逆に、人間や社会の側からメディアをとらえていくものの見方の重要性を説いている<sup>184</sup>。

ここで、メディアと呼ばれているものは本論では象徴界において「主体」と「他者」を仲介 (mediate) する「対象」項に位置するものだが、本論文での議論を踏まえて考えるな

らば、確かに「対象」の性質・バイアスの変化のみによって「他者」の性質や規模の変移を説明することができないのは明らかである。本論では、「視点の固定」あるいはそれに伴う思考や知覚上の変化は「主体」が神という単一の個人を内面化させることで初めて可能になるということを示してきた。つまり「主体」が「対象」を捉える仕方や好悪の感情のメカニズムを変化させるのは、「対象」の性質に依存するというよりも、むしろどのような「媒体＝他者」と象徴的に同一化し、それを内面化させるのかに拠るのである。

したがって、ここでは、「主体」と「媒体＝他者」の象徴的同一化の契機となる「対象（ここでのメディア）」の性質以外のところに、中世から近代にかけての「他者」の性質と規模の移り変わり、あるいはそれに伴う「近代的な個人」形成の動力を見出さなければならないだろう。

ルター派、カルヴァン派等、宗教改革派の教義は、神との無媒介的な関係を奨励することで、確かに神を「対象」項から「媒体＝＜他者＞」へと変移させる要素を住まわせていた。しかし、中世カトリックのヒエラキカルで儀式を重んじるキリスト教に慣れ親しんでいた人々にとってはアブノーマルに映る違くないこのような教義がヨーロッパの広い地域で伝播し、人々が神を「媒体＝他者」として内在化し始めたことには何か大きな「動力」が存在したと考えるのが一般的である。

そこで、ここでは17世紀以降ヨーロッパで起こった人口爆発の与えた影響を考えることから、「他者」の性質・規模変動の動力を炙りだしてみたい。リースマンが指摘したように、17世紀、西欧は人口の高度成長潜在的な段階から過渡的成長の段階に移行した<sup>185</sup>。大航海時代を経て、西欧では商品経済が発達したが、このことは食糧の増加をもたらし、爆発的な人口の増加を準備したのである。またこのことは都市部の人口増加に続いて、次第に農村共同態や小教区の所属人数をも増やしていっただろう。

序論でダンバーの見解に触れて述べたように、人は約150人以上の集団を成して共同態（＝ゲマインシャフト）を持続させていくことができない。つまり、「主体」が単一の「他者」を内在化させない状態で、複数人の「媒体＝他者」とゲマインシャフトを形成する場合、その「他者」の規模が約150人以下に限定され、「他者」の織り成すコミュニティの内部と外部が切り分けられていなければならないのである。人口の増加は、この人間の集団の規模の限界を打ち破り、性格的・即時的なゲマインシャフトの維持を困難にさせる。

以上のことを踏まえるならば、人はその共同態が包含する人々と排除する人々を明確に区別しえなくなり、その限定性が解除される過程で、新たなより限定された「他者」との関係を求めるようになると考えるのが妥当である。つまり、ここからは、人口の増加が、より限定された、神という単一の＜他者＞を欲望の「媒体」にし、「近代的な個人」の形成をもたらした動力であったと考えられるのである。ヴェーバーは「十六世紀のドイツでもプロテスタンティズムに帰依したのは、まさしく多数のきわめて富裕な、自然や交通事情に恵まれた、経済的に発達した地方、とりわけ無数の富裕な都市だった<sup>186</sup>」という指摘をしているが、このことは交通が発達し、人口の増加率が高い都市部からプロテスタンティ

ズム・神との同一化が始まったということを顕著に言い表している。

このように「対象」を介した人と人との関係性の根本的な変化の動力の全てを「対象＝メディア」に帰する議論は誤謬であり、中世から近世にかけての神の位相の変化の動力の一部はその限定性、複雑性の縮減という観点からみるならば、「他者」のコミュニティの人数が臨界点を越えたことだと考えるべきなのである。

## 第4章 電子メディアにおける「他者」と文化・芸術

### 4.1 はじめに

前章では、近代に至るまでの文化・芸術作品に対する人の好悪の感情と「他者」の関係性を分析し、時系列に沿って記述してきた。この分析を通して、神という単一の「個人」を内在化させることで「近代的な個人」が形成されてきたこと、また、このような「近代的な個人」の形成が神ではない単一の「個人」を欲望の「内的媒介者」とすることの下地を作ったこと、あるいはそのような単一の神ではない「個人」との同一化によって「近代的な個人」という基本単位は保ちながら、もう一方で複数人の「他者」とより大きいネーションステートに代表されるような集合態＝ゲゼルシャフトを築くその機制みを明らかにした。このようなより限定性を要しないゲゼルシャフト的コミュニティの形成を可能にする「主体」の性向が、以下で分析する大衆消費財としてのマスメディア受容を準備したといえるだろう。

また、先の議論では、「近代的な個人」とネーションステートに見られる、典型的なモダニストの関係性を脱臼し、よりコミュニティに限定性を求めるポストモダン的な「主体」の存在も指摘した。先に示した通り、このような「主体」はより限定された「他者」のコミュニティを想起させる、アウラが残存した「対象」を常に追い求めるようになるのであった。このように人と人との関係性における流動性の高まりは、非限定的な大衆消費財としてのテレビ享受を困難にし、次第にメッセージを流す、情報媒体としての電子メディアの興隆を準備したのである。

以上の、二つの異なったレイヤー（物理的な装置のレイヤー、メッセージのレイヤー）におけるマスメディア受容を準備した上記の流れを踏まえたうえで、ここでは、テレビやPC、インターネットといった電子メディアが、テレビ、インターネットを通して享受される文化に対する人々の感情を、「他者」との関係性においていかに左右してきたのかを見ていきたい。近現代における文化・芸術作品あるいはコンテンツ受容はこのようなメディアの各レイヤーにおける「主体」と「他者」の関係性に大きく関わっているのである。

以下の分析は、電子メディアをレイヤーごとに分けて、そのレイヤーにおいて起こりうる人の好悪の感情と「他者」の関係性を具体的に記述している。したがって、必ずしも厳密に時系列に沿ったものにはならないが、大枠としてはテレビにいてもPC、インターネットにおいても、初めにそれは物理的・形式的な装置のレベルで享受され、次第にメッセージを伝える、情報媒体として享受されるようになるという流れがあることは共通している

といえるだろう。

## 4.2 テレビ

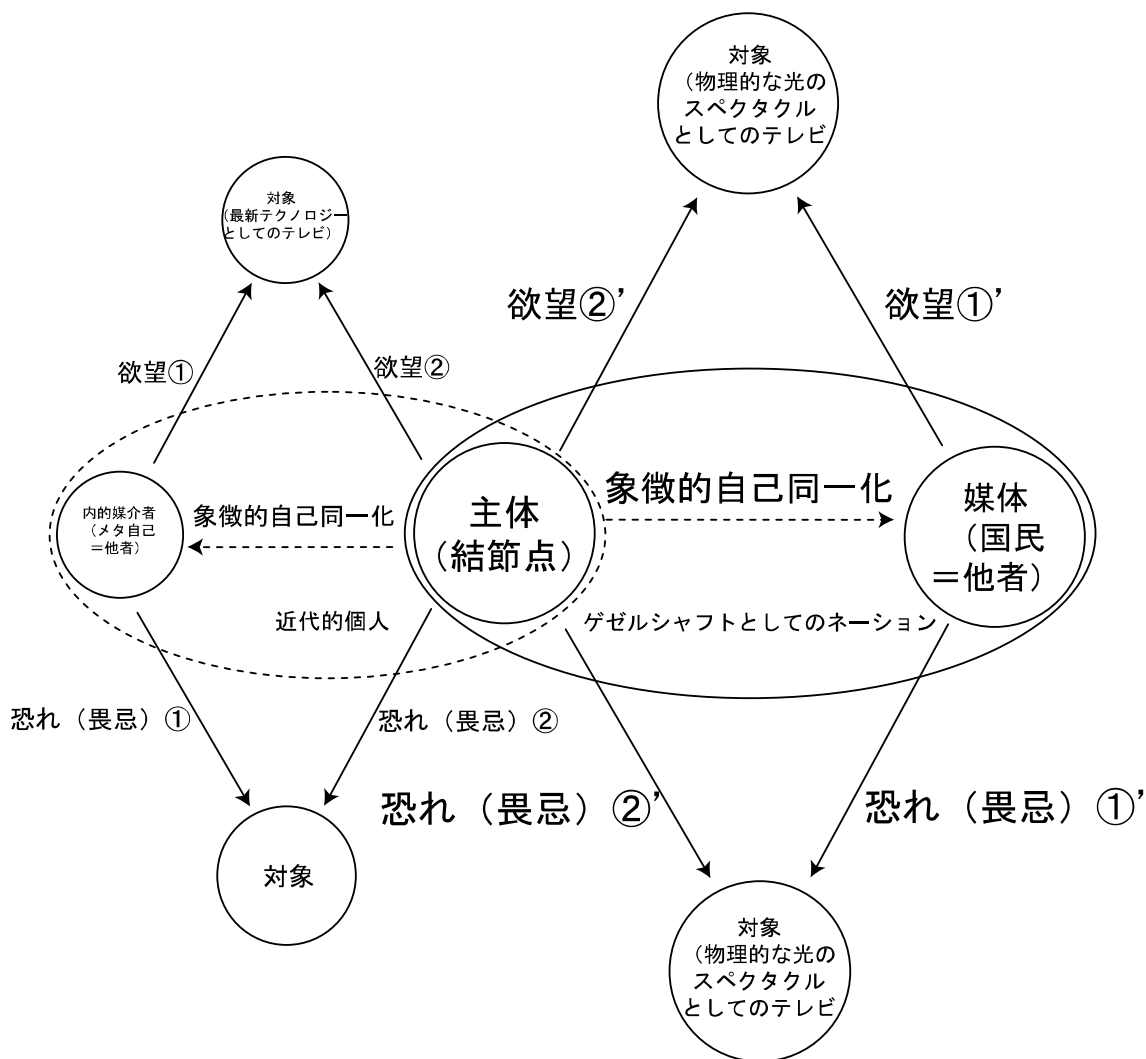
### 4.2.1 物理的な装置としてのテレビ

テレビがどのような「他者」を見せることで、文化・芸術作品に対する人の好悪の感情に影響を与えているのかということの明細な分析を行うには、テレビというメディアを二つの異なった側面から捉える視点が必要がある。テレビは光を発する物理的な装置であるのと同時に、メッセージを流す情報媒体でもあり、これら両方の面から捉えて分析しなければテレビ越しの文化・芸術作品に対する人の好悪の感情は的確に捉えることができないのである。

そこで、ここではまず情報媒体としてテレビを括弧に入れ、これを物理的な装置として見た際にどのような影響を与えているのかの分析からはじめたい。

まず、テレビを物理的・形式的なものとして捉え、これを取り巻く人々の諸関係性について考察する際には、この装置が突如として現れ、一方的に社会を変革していったものとしてみるのは適切ではない。光を発する装置としてのテレビは、これに先行する電氣的なスペクタクルに対する人々の感情を確実に引き継いでいるからである。マーヴィン（Carolyn Marvin）が指摘するように、元来テレビというメディアは、電信・電話や無線から発展したメッセージを伝達する情報媒体である以前に、より形式的な光のスペクタクルとして、19世紀後半の電灯のようなものに対する人々の感情の延長線上にあったのである<sup>187</sup>。

このような19世紀後半における光の大衆娯楽的なスペクタクルは、伝統的な地縁・血縁に基づいたコミュニティ崩壊後、より大きなコミュニティ＝集合態の策定に意識的・無意識的に用いられてきた（「(電光によるスペクタクルやイルミネーションによる)コミュニケーションは、壮大な規模の装飾と照明によって刺激された驚異の感覚のうちに、しばしば地方権力と、あるいは時として国家権力と明白かつ直接的に結びついたかたちで執り行われていったのである<sup>188</sup>」)。つまり、当初、人々にとってテレビという存在はしばしば「創造された伝統」と同様に、近代化の過程において再確認される、ローカルアイデンティティやナショナルアイデンティティといった類のものであったのである。そのことを示したのが図表23である。



図表 23. 光のスペクタクルとしてのテレビ

出所：筆者作成。

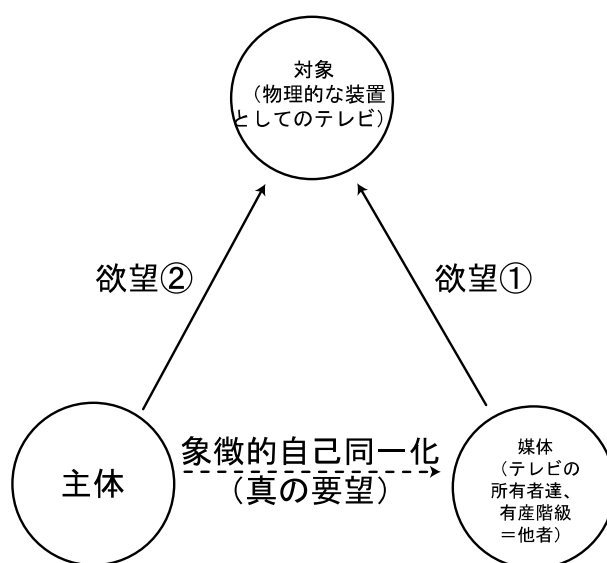
「主体」はネーションの他の構成員としての国民を欲望の「媒体」とし、ナショナルアイデンティティとして機能する、光のスペクタクルとしてのテレビに対する欲望②'を発生させる。また、逆にここでは光を発するものや、特殊な電氣的パワーを帯びているといわれた身体を持ち主が、しばしば魔術的で、大衆の恐れの対象であったということも重要である<sup>189</sup>。このように（図表中の恐れ<畏忌>①'②'にあたる）大衆の集団的な恐れや畏忌の感情を集めることでも、光のスペクタクルとして存在したテレビは、ネーションステートのような集合態の形成に一役買っていたのである。

あるいは、19世紀後半において、このような電氣的なテクノロジーや光のスペクタクルは、大衆の注目を集めるのと同時に、社会の進歩の象徴として扱われたということもテレビというものを文化的な装置として捉え、それに対する人々の感情を描き出す際には有用であろう。なぜなら、このことは進歩的な歴史観を内在化した「近代的な個人」の成立と、ネー

ションのような広い集合態の形成という現象が表裏一体であるということを端的に表しているからである<sup>190</sup>。図表 23 においてはこの最新テクノロジーとしてのテレビが「主体」と「メタ自己」の同一化の契機となるものとして、また、同時に光のスペクタクルとしてのテレビが「主体」と「国民」を同一化させ、国民国家を形成させる契機となるものとして描かれている。光を発するメディアとしてのテレビが国民的なスペクタクルとなるのと同時に、それが社会の絶え間ない進歩を象徴するものでもあったのには、このような「近代的な個人」の成立とネーションの成立が共だって発生するということの表現でもあるのだ。

このように、ある種の魔術的な光を放つスペクタクルとしてそれが「大衆」に捉えられていたのと同時に、ある専門的な集団や一部の裕福な人々はテレビや電気のテクノロジーを異なった意味合いにおいて形式的、物理的なものとして考えていた。専門家やごく一部の裕福な人々は、既に初期のテレビをスペクタクルとしてではなく、最新のテクノロジーや消費財とみなしていたのである。

テレビが一般家庭に普及する以前、まだテレビを所有する家庭が極めて少なかった時代においてこの物理的な消費財としてのテレビがどのような「他者」を感情の「主体」に対して現前させていたのかを表したのが図表 24 である。



図表 24.物理的な装置としてのテレビ

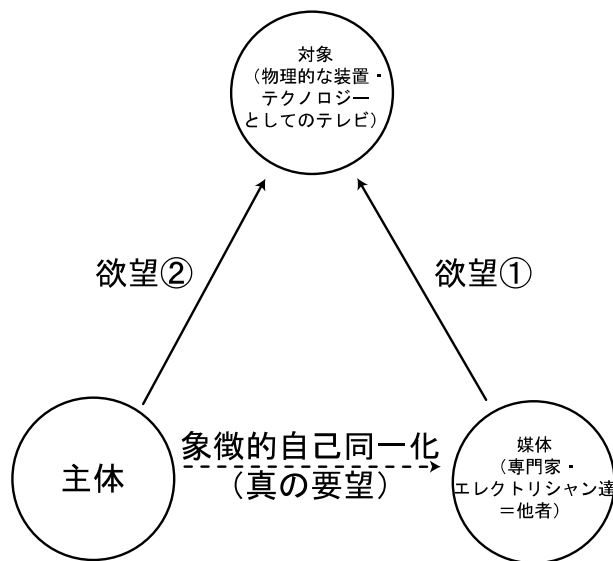
出所：筆者作成。

「主体」は「媒体（テレビの所有者層）」の「対象（物理的な装置としてのテレビ）」に対する欲望①を模倣することで、欲望②を抱くようになる。しかしここで「主体」の真の欲望としてあるのは、テレビの他の所有者達＝有産階級としての「媒体」との象徴的同一化である。

ここでの「他者」のコミュニティはまだあまり出回っていない高価な財＝テレビを所有している人々であり、「市場・経済」的な要因によって十分に限定されている。最初期におい

て、テレビを所有し始めた人々は、有産階級の連帯感を醸成するものとして、それを享受していたのである。

また、別の意味合いにおいて、形式的・物理的なメディアとしてのテレビを限定された特権階級を維持するものとして捉えた集団が存在していた。それはテレビについて技術的な知識を持った「エレクトリシャン」や「専門家」と呼ばれていた人々である。このような装置としてのテレビを取り巻く人々の好悪の感情と「他者」の関係を図示したのが、図表 25 である。



図表 25. 専門家・エレクトリシャンの欲望の「対象」としてのテレビ  
出所：筆者作成。

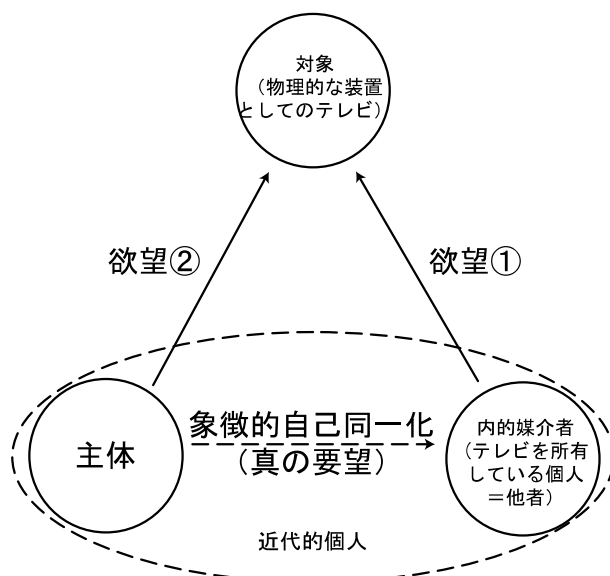
「主体」は専門家・エレクトリシャンとしての「媒体＝他者」の「対象」にたいする欲望①を模倣することで欲望②を発生させる。「主体」はこれを契機に専門家・エレクトリシャンの集団と象徴的に同一化し、コミュニティとの連帯感を強固にすることができる。また、この場合に「他者」を限定していたのは、テレビというテクノロジーに対する知識であったといえるだろう。テレビというテクノロジーの機械的な仕組みを理解することができるか否かによって、その集団を限定させ、包含／排除を切り分けていたのである。今日においても、このようなテクノロジーの仕組みを理解する専門家やエレクトリシャンの限定されたコミュニティは、テレビが登場した際よりも目立たないものではあるが、残存していると考えることができる。

また、ここでは図表 23 で示したような一般大衆における関係性の構図と、図表 24、25 で示したある種の特権階級におけるより限定されたコミュニティの関係性の構図が同時並行的に成り立つ理由について補足しておく必要があるだろう。先ほど、図表 22 について、ネーションステートは、その平等性を虚構する一方で「近代的な個人」形成によってもたらされる「主体」の進歩的な心性により、その内実が階層化していく傾向をも持つことを指摘



しておいた（「自由」と「平等」の両立不可能性）。ここで見られる現象もこれと並置されるべきものである。図表 23 で示したようにテレビはネーションステートの連帯感を醸成する大衆的なスペクタクルであるのと同時に、「近代的な個人」を強く抱き、進歩的な心性から形作られた特権階級の連帯感を醸成するメルクマールともなる。テレビがより無限定な大衆としての「他者」を想起させるスペクタクルであったことと、「市場・経済」的要因によって強く限定された特権階級としての「他者」を想起させる高級な消費財であったこと、あるいは、「知識」によって限定されたエレクトリシャンとしての「他者」を想起させる最新テクノロジーであったことは以上の理由から矛盾しないのである。

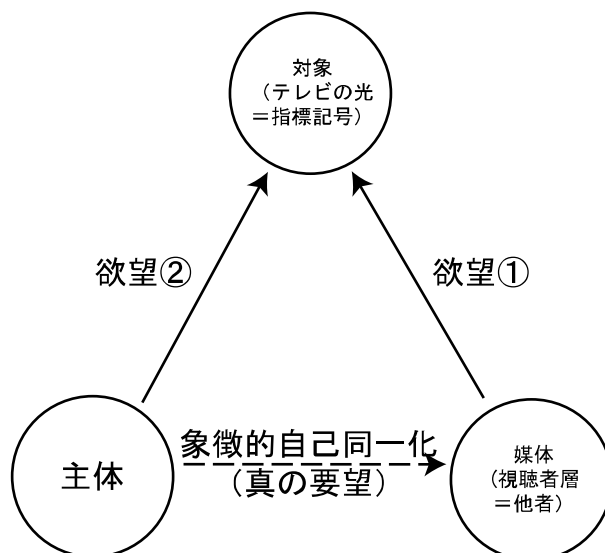
しかし、有産階級や専門家・エレクトリシャンのコミュニティも、次第にその限定要因を失い、テレビは光のスペクタクルとは違う意味合いにおいて、商品として一般大衆に受け入れられていく。また、図表 23 の場合と同じく、テレビが商品として一般大衆に享受されるようになることを準備したのは、より強固に「近代的な個人」を形成することで、コミュニティ（集合態＝ゲゼルシャフト）の限定性を要しない「主体」の増加である。単一の「他者」と強固に同一化することで「近代的個人」を形成した「主体」でなければ、このようなテレビの必需品化、大衆消費財化に伴う「他者」のコミュニティの非限定化に耐えることができないのである。



図表 26. テレビを所有している個人との同一化  
出所：筆者作成。

また、この段階では、あるテレビを所有（欲望）している単一の個人（内的媒介者＝他者）の物理的な装置＝消費財としてのテレビに対する欲望①を模倣することで、「主体」が欲望②を喚起されることもありうる。（図表 26 参照。）この場合、「主体」にとって「他者」は「内的媒介者」であって、しばしば競合者同士になる可能性を孕んでいるといえる。しかし、ここで「対象」となるテレビは大量生産された商品であるので、それが一つしか存在しない

ものである場合よりもお互いの敵意は緩衝されるだろう。我々はこのような個人レベルの細かい欲望の感情の模倣の営みがテレビの大衆消費財化を加速させていたことも考慮に入れて分析を進めなければならないのである。



図表 27.テレビの光=指標記号

出所：筆者作成。

あるいは、ここでは、テレビを物理的・形式的な光のスペクタクルや機械、商品としてではなく、より具体的に、連続して異なった光を発する装置として見ることで、前述のものとは違う意味での「他者性」をもつことを指摘しておこう。スイッチが入れられているテレビは、そのブラウン管に連続して被写体の光の痕跡を残し続ける。このような光の痕跡は被写体の存在を跡付けているという意味において、指標記号 (index) <sup>191</sup>だといえる。(図表 27 参照。)

ここでの「他者」のコミュニティはその指標記号としての光の痕跡を「主体」と同じように見ていると想定される視聴者達である。この視聴者としての「他者」のコミュニティは時間という要因によって限定され、その都度区切られている。我々がテレビで見る映像は、現前する一つのテレビに映し出されているのではなく、他の場所に存在する、他のテレビにも映っており、その意味ではいくつものテレビに等しい痕跡が刻まれ続けている(と想定される)。つまり、テレビはその同じ光の痕跡を断続的に複数台のテレビに刻み続けているのであり、その瞬間にその指標記号を目にすることができた人物とできなかった人物を断続的に区別し続ける。このように瞬間を断続的に発生させることでテレビは外在する視聴者のコミュニティを限定しており、これによって「主体」はテレビのメッセージ内容に対する判断以前の段階で、テレビ(あるいはテレビ上の文化・芸術作品、コンテンツ)を好ましいと感じるよう、方向付けられているのである。

また、ここでのテレビが映し出している番組が全国的に放映されているものであるならば、

断続的に刻み続けられるこの光の痕跡は、その都度ネーションステートの他の構成員としての「他者」のコミュニティを「主体」に想起させ、それがネーションステートの連帯感を醸成する役割を果たすことも考えることができる。

以上ここでは、物理的な装置の次元においてテレビを捉えた場合の、テレビ自体に対する、あるいはテレビが発し続ける光の痕跡に対する人の好悪の感情と「他者」の関係性を分析した。ここでの「対象」は直接文化・芸術作品ではない。しかし、我々はこのようなテレビの物理的な次元によって「主体」のメッセージ内容に散見する文化・芸術作品に対する印象が大きく左右されていることを認識する必要がある。

またここで、視聴者が番組を次々に切り替える「ザッピング」という行動の意味を論じておくことも有意義であろう。この「ザッピング」という行為はテレビの形式的・物理的レベルにおいてこそ分析されるべきなのである。前述の通り、近現代においては、再び「近代的な個人」を強く内在化することができず、「対象」のバイアスに強く揺さぶられる「主体」が現れるということを示した。「ザッピング」を中毒的に繰り返す人物はこのような近現代において現れ、「分衆」を希求する「主体」像と照らし合わせることで的確に理解することが可能なのである。

まず、単一の「他者」と強固に同一化して「近代的な個人」を形成することができない「主体」は、「他者」のコミュニティの限定性に対して敏感にならざるを得ないということを再度確認しておこう。単一の「他者」との一对一の関係性を強固に持ち得ない「主体」は複数人の「他者」のコミュニティを性格的で有機的なものとみなし、よりそれが限定されていることを希求するのであった。

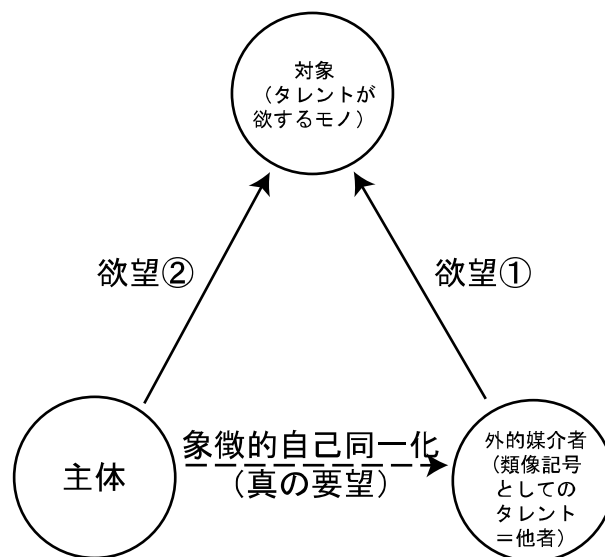
テレビは「主体」に対し、同じ光の痕跡を見ているであろう視聴者達を「他者」のコミュニティとして想起させることをここでは述べてきたが、厳密には、それは同じチャンネル・番組の光の痕跡を眺めていると想定することができる「他者」たちである。この「他者」のコミュニティにより限定性を求める性向を有する「主体」は、現在視聴している番組とはまた違った限定度合いの番組をその都度求め、頻繁に目の前の番組を「異化」しようとする。これが「ザッピング」を中毒的に繰り返すことが直接的に意味するところである。つまり、「ザッピング」とは、「対象」の流動性を自ら作り出し、自らアウラ（＝限定性）を捏造することをその目的とする行為なのである（ほとんど「主体」はそのことに無自覚であるが）。

以上、本項で明らかになったことは、テレビを物理的・形式的に捉える場合、図表 23 のようにそれを光のスペクトルとして、図表 24、26 のように一つの消費財として、図表 25 のようにそれをテクノロジーとして、そして図表 27 のようにそれを指標記号としての光を断続的に跡付ける装置として大きく 4 通りの捉え方があるということである。テレビが大衆消費財となるには、あらかじめ「近代的な個人」概念を、超越性を持たない単一の「個人」との同一化により強固に抱いた「主体」が多く社会に存在することが前提となる。一方で、指標記号としての光を発するテレビにより限定性を求め、時にはザッピングを中毒的に行う「主体」は、そのような段階の後に強固に「近代的な個人」の概念を抱くことができない

くなった「主体」が台頭することを暗示している。このように、物理的な装置としてのテレビに対する人々の様々な態度からは、時代ごとの「主体」の性質の変遷を見て取ることもできるのだ。

#### 4.2.2 テレビのメッセージ

次にここではテレビのメッセージ内における「他者」と「主体」が関係を築き、それによって好悪の感情が左右される場合について取り上げ、検証していく。ここでも様々な「他者」と「主体」の関係性のバリエーションを想定することができるが、まず図表 28 で示しているのは、「主体」がタレント<sup>192</sup>を欲望の「媒体=他者」とし、その欲望を模倣する場合である。



図表 28.メッセージ内の「他者」との同一化  
出所：筆者作成。

「主体」は類像記号としてのタレントを「媒体=他者」として、その欲望①を模倣し、このタレントが欲するモノ（このタレントが好きな文化・芸術作品も含み得る）に対する欲望②を抱くようになる。このとき、このタレントは欲望の「外的媒介者」として現象している。

ここで指摘すべきこととしては、このようなテレビ上のタレントの欲望を手本とする「主体」が増えれば、（このタレントは「外的媒介者」として機能しているので）願望可能圏が「他者」と重なる機会が減少することだろう。このことから、現代を悲観的に媒介された欲望が吹き荒れる「内的媒介の時代」と単純に捉えることの軽薄さが露呈する。むしろ我々はメディアのメッセージ内における「他者」を欲望の「外的媒介者」とすることで、積極的に内的媒介者としての「他者」を憎悪することから自らをずらし続けているとも言えるのである。その意味では、現代（メディア）社会を「主体」がメディア上の「他者」の欲望を模倣することで、適度なガス抜きがなされている社会であると捉える視点が必要なのである。

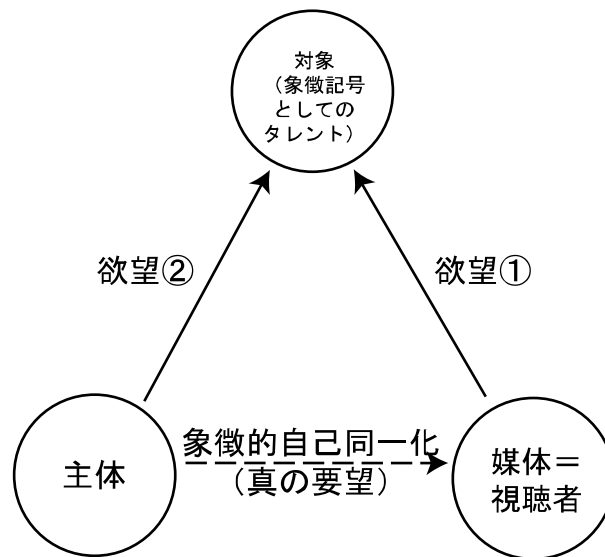
また、文化・芸術作品に直接関係するものではないが、図表 28 で図示した関係性に類する、以下の例を紹介しておくことは有用であろう。大澤は、マートン (Robert King Merton) の、第二次世界大戦中、アメリカの CBS 放送が行った戦時国債キャンペーン<sup>193</sup>の分析に触れ、「献身の三角形」からの圧力が聴取者を国債購入へと導いたとする彼の有名な結論を紹介している<sup>194</sup>。ここでの「献身の三角形」とは、「兵士」、ラジオ・スターである「ケイト・スミス」、さらには「聴取者」を三項とする三角形的関係なのだが、そこで多くの聴取者が戦時国債を購入するに至ったメカニズムは図表 28 とまったく同じ構図で説明することが可能なのである。

まず「主体＝聴取者」は「外的媒介者＝ケイト・スミス」の「対象＝兵士」に対する献身的心情を模倣することで、自身も「対象＝兵士」に対する献身的心情を抱くようになる。1 日で 3900 万ドルもの戦時国債を売り上げることに成功したのはこのようなメカニズムが働いたことによるところが大きいだろう。

また、ここで重要なのは、スミスが特別に「魅惑的な女性」としてではなく、「ごく平凡な人」、「母性性の強い女性」として聴取者に受け取られていたという指摘だろう<sup>195</sup>。このことはスミスが「対象」なのではなく、「媒体＝他者」項にこそその場所を見出していることの傍証となる。多くの人に、彼女は象徴的な記号 (象徴記号) としてではなく、同一化可能な「他者」として、類像記号として捉えられていたのである。以上のことからマートンの「献身の三角形」とはまさしく「欲望の三角形」の別表現であるということが理解されるであろう。

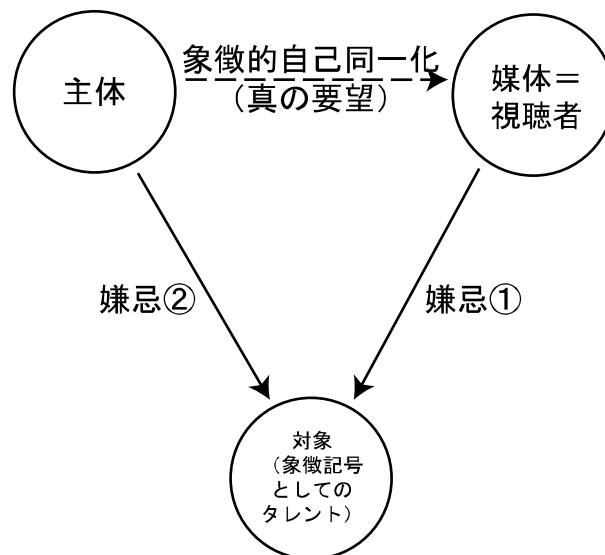
このように、テレビのメッセージ内の単一の「他者」を欲望の「媒体」とし、その「他者」と同一化することができる「主体」は、言うなれば、テレビに奥行きを持たせてみることができる「主体」であり、未だ「近代的な個人」を形成しうる存在であるといえるだろう。ここには近代の展示的価値を有する文化・芸術に関して図表 18 で示したような、映画・演劇・文芸作品等における「登場人物」への同一化と同じ構図が残存しているのだ。

次に図表 29、図表 30 では、視聴者を欲望の「媒体」として、象徴記号としてのタレントに対する欲望・嫌忌を模倣する場合を示している。



図表 29.象徴記号としてのタレント

出所：筆者作成。



図表 30.象徴記号としてのタレント 2

出所：筆者作成。

図表 29 において「主体」は、視聴者としての「媒体=他者」の欲望①を模倣することで、ここでの「対象」となる象徴記号としてのタレントに対する欲望②を抱くようになる。また図表 30 はそれと反対に「媒体」の嫌忌を模倣した場合である。このような関係性の図式は、タレントのようなメッセージ内の人物が「媒体」として、類像記号として現象しうるだけでなく、それが象徴記号として、「主体」が視聴者と象徴的同一化することの契機になる場合があることを示している。

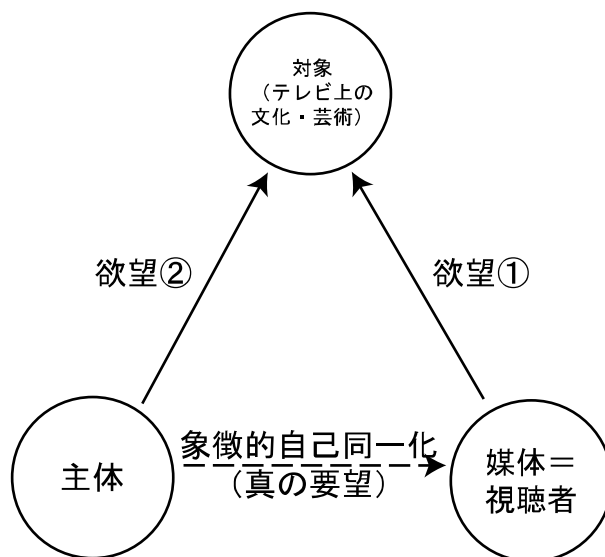
今日まで、テレビは多くの「国民的スター<sup>196</sup>」を生み出し、ネーションステートの連帯

感を醸成してきた。このような、「国民的スター」を生み出すような土壌を準備したのは、「主体」の「近代的な個人」を内在化させることで、より広い集合態に住まうことができるという性向である（逆に図表 30 のような構図により、「国民的嫌われ者＝パブリックエネミー」が生み出され、それによってネーションステートの連帯感が強固になるケースも考えられる）。

ここでは、詳細な分析をすることはできないが、「主体」の性質がより「近代的な個人」を内在化させず、限定された「他者」を希求するものになるにつれ、このような「国民的スター」は生まれにくくなり、より細分化されたサブカルチュラルな趣味の領域が、様々なタレントを通して形成されるようになる。

また、このような性向を持った「主体」が増加することで、象徴記号としてのタレントは非常に両面価値的な存在となっていくという指摘は重要である。つまり、あまりに多くの視聴者がその「対象」に対する好意を見せていると想定されてしまうと、しばしば「他者」のコミュニティが非限定的な状態に陥り、それが逆の方向性を持った感情の視聴者を生み出す原動力となるのである。逆に大部分の視聴者が気嫌うタレントを「対象」とするならば、より限定されることを求める「主体」が異化作用を求めてこのようなタレントに好意をもつこともありえる。スターであると同時にバッシングの対象であるようなアンヴィバレントな象徴記号としてのメディア上の人物の出現は、より「他者」のコミュニティに限定性を求める「主体」の台頭と平行した現象なのである。

次に図表 31 は視聴者を「媒体＝他者」としてテレビ上の文化・芸術作品に対する好悪の感情が左右されている場合を示している。



図表 31. マスカルチャー

出所：筆者作成。

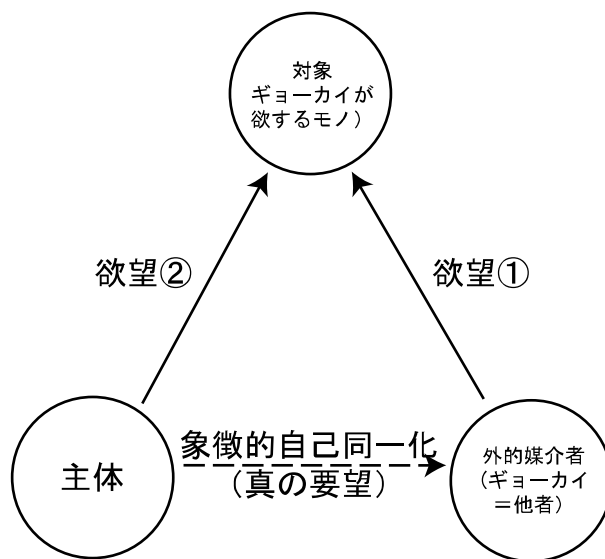
「主体」はテレビに外在する他の視聴者を欲望の「媒体」として、その「媒体」が抱いて

いると想定しうる欲望①を模倣し、テレビ上の文化・芸術作品（「番組」という単位の作品でもありうるし、番組等で実践・展示されている単体作品ということもありえる）に対する欲望②を抱くようになる。この際、感情の「主体」は視聴者という「媒体＝他者」と象徴的に同一化している。

図表 29、30 で示した関係性と同じく、「主体」が「近代的な個人」の概念を単一の「他者」との同一化において堅持している際には、より大きな視聴者（「他者」）のコミュニティに安住することができ、いわゆる国民的なマスコルチャーがテレビによって生み出される。このような性向を持っている「主体」は非限定的な「他者」のコミュニティ＝ゲゼルシャフトの欲望を模倣することにも耐えうるのである。

また、この場合も、「主体」の「近代的な個人」内在化の強度が弱まるに連れ、文化・芸術作品としての「対象」は両面価値的な存在となる。このような主体は大衆が好ましいと考える「対象＝テレビ上の文化・芸術」を欲望することに耐えることができず、より限定性を求め、多くの人が好ましいと感じる「対象」を嫌う傾向を持つのである。

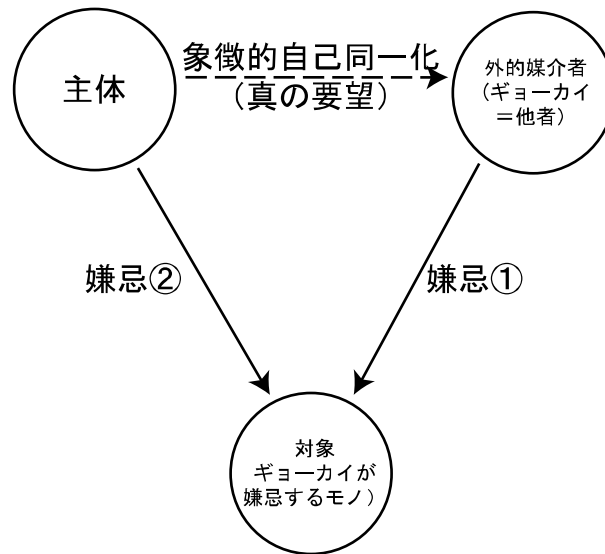
次に図表 32、33 は、テレビの「ギョーカイ」を欲望・嫌忌の「外的媒介者」として、「ギョーカイ」が欲望するもの、嫌忌するものに対する感情を「主体」が模倣する場合を図示している。



図表 32.ギョーカイとの同一化

出所：筆者作成。





図表 33.ギョーカイとの同一化 2

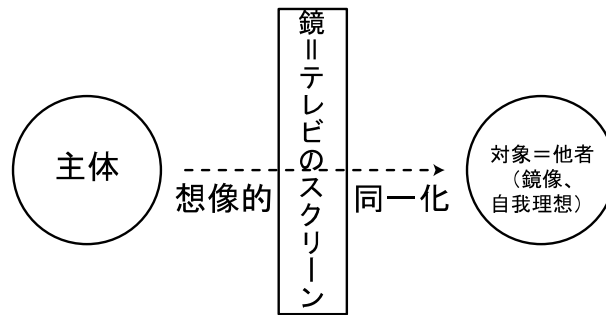
出所：筆者作成。

北田は日本の 80 年代のテレビ業界においては「ギョーカイ」が超越者として存在していたことを指摘している<sup>197</sup>。80 年代においてはしばしば番組内で、テレビの内輪（「ギョーカイ」）の存在を匂わせる仕掛けがなされていたのである。この場合感情の「主体」は「ギョーカイ」という「外的媒介者」の「対象（「ギョーカイ」が欲する・嫌忌するモノ）」に対する欲望①あるいは嫌忌①を模倣し、欲望②・嫌忌②の感情を発生させ、「ギョーカイ」と自らを同一化させる。

ここでは、まず、このような「ギョーカイ」の有効性の高まりも、「分衆」を希求する「主体」の台頭と平行した現象であることを指摘する必要があるだろう。80 年代にこの限定されたコミュニティとして「ギョーカイ」という機制が興隆したことは「主体」の性向の変化と大きく関係していたのである。

ここでの「ギョーカイ」としての「他者」は「主体」の手の届かないところで、ある種の「規範」によって限定されている。テレビ側が「ギョーカイ」という限定されたコミュニティを打ちたてたことは、このような非限定的なコミュニティに属することが難しい性向を持つ「主体」の好悪の感情を操る上で、非常に有効な手段であった。そこでは、感情の見本としての「限定」された「他者」のコミュニティ＝「ギョーカイ」が、「主体」が極めて象徴的に同一化しやすい規模に保たれていたのだ。

以上のことは 80 年代の日本においてはこの「ギョーカイ」という限定された「他者」のコミュニティが、一部の人々の文化・芸術に対する好悪の感情を方向づけていたことを示唆するのである。



図表 34.テレビにおける想像的同一化

出所：筆者作成。

また、テレビが「主体」にとっての鏡となり、テレビ内の人影とより原初的で想像的な関係を築くことも可能である。(図表 34 参照。) この場合テレビのメッセージ内における「他者」は鏡像として、「主体」の自我理想として立ち現れているといえるだろう。象徴的な「他者」との関係のみならず、このような想像的なく他者>との関係性においても「主体」はテレビにその好悪の感情を左右されている。

そして、最後にここでは、テレビという装置自体がある種の「媒体＝他者」として立ち現れることの可能性について言及しておきたい。大澤は「電子メディアは、通常単なる事物であると考えられているが、実は、一種の他者として、すくなくとも萌芽的な他者として、われわれに対峙している<sup>198</sup>」と述べ、その理由を、「電子メディアのメッセージ性（他者性）をもたらす、メディアと人間の身体との関係性を、機械そのものの上に投影したこと<sup>199</sup>」としている。

大澤は小見山を引き継いで、実際に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体験（「テレビ体験」）をした人々が存在していることを指摘しているが<sup>200</sup>、このような現象は統合失調症患者特有のものと割り切ることができるものでも、「正常な」体験にとって無縁な境域を表示しているものでもない<sup>201</sup>。つまり、このような「テレビ体験」は我々にも起こりうるのであり、ここでこの問題について取り上げることはテレビにおける「他者性」について論じるさいには必要不可欠なものであるといえよう。

そこでまず、上記のテレビそのものが「他者」として現れることの理由、「電子メディアのメッセージ性をもたらすメディアと人間の身体の関係性を、機械そのものの上に投影する」とはどのような意味なのかをここまでの議論を踏まえて探してみたい。

本節においては、テレビという電子メディアが根本的に二つのレイヤー（物理的・形式的な装置としてのテレビと、メッセージを伝える、情報媒体としてのテレビ）を有していることを確認し、その上で人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析を進めてきた。つまりここでいわれている、「電子メディアのメッセージ性をもたらすメディアと人間の身体の関係性を、機械そのものの上に投影する」こととは、「主体」が以上の二つのレイヤーでの出来事を混同し、メッセージのレイヤーにおける出来事を機械そのものの性質（物理的・形

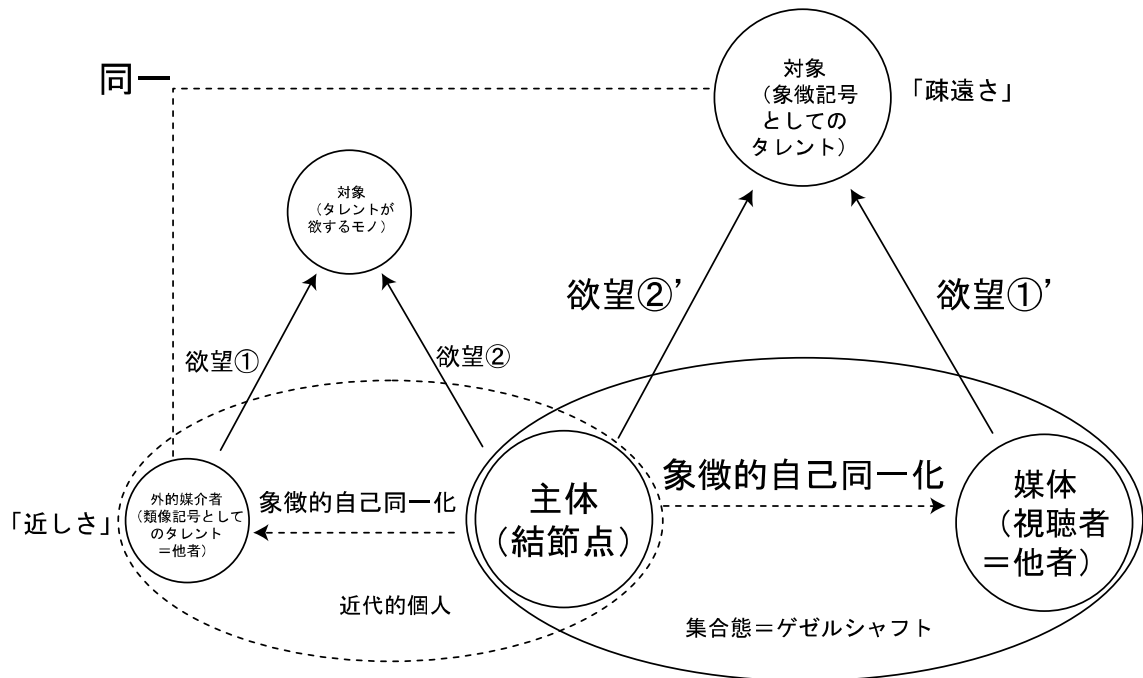
式的なレイヤー)と取り違えることで起こる現象だといえる。それでは、テレビのメッセージ内におけるどのような出来事が、機械そのものの性質として捉えられることで、テレビ自体が「他者」として現象するに至るのかを具体的に考察していこう。

先に、テレビを指標記号＝光を発する装置として捉えた場合、それが「主体」にもたらず時間感覚は、その外部の視聴者(＝「他者」)との関係性において「瞬間を断続的に発生させる」ものとして立ち現れることを述べた。しかし、その一方で、「主体」がテレビのメッセージ内の「他者」を欲望の「媒体」とし、その単一の「他者」と同一化している場合においては、視点が固定され、時間は線的なものとして体感されるだろう。つまりそこで「主体」は、そのメッセージ内の「他者(タレントやドラマの登場人物等)」と、線的にほとんど同じ時を生きる感覚を得ることができる(このような同一化は図表 29 で示したものである)。

また、テレビを見ている時点で「主体」はそのテレビのメッセージ内の「他者」が手の届かない場所にいることも理解している。だからこそ、この「他者」は「外的媒介者」として「主体」に現前していたのである。以上、ここまでの議論を噛み砕いていこうなるだろう。「視聴者は、テレビを見ている時点で、そのメッセージ内にいるタレント等の『他者』が本来手の届かないところにいることを知っている。しかし、その『他者』と容易に同一化し、その『他者』と時間感覚を共にしまうが故に、あたかもそれを近い存在として感じてしまう」。このような理由から、電子メディアは(電子メディアを経由して関与する限りの相手は)、直接に現前する他者とも、また端的に遠くにいるだけの他者とも違う、独自の他者として現れざるをえない<sup>202</sup>。

それでは、テレビを見ているという事実が、メッセージ内の「他者」の疎遠性を示してしまうのはなぜだろうか。その理由の一つとしては、上でも述べたとおり、人がテレビを見る際、テレビのメッセージ内の出来事は決して現実ではないということをあらかじめ認識していることが挙げられる。しかしそれだけではない。「他者」との埋められない距離を感じさせるもう一つの例が図表 29 に見られる関係性において示されている。ここでのメッセージ内における人影はそのまま同一化することが可能な「媒体＝他者」のではなく、多くの人々の欲望を惹きつける「対象」として、象徴記号としてあるがためにその獲得困難性を帯びることとなる。つまり、図表 28 のようにそのメッセージ内の人物を欲望の「媒体＝他者」(類像記号)としながらも、図表 29 のように視聴者としての「媒体＝他者」のコミュニティの欲望も模倣し、それを「対象」(象徴記号)として、ある種の崇高性(みんなの人気者であること)を付与するのである。そのメッセージ内の身近に思われる「他者(類像記号としてのタレント)」と同一化することで「主体」は「近代的な個人」の概念を形成しつつも、その人物(象徴記号としてのタレント)に対する他の視聴者の欲望をも汲み取り、それを決して手にすることのない欲望の形而上学的な「対象」としても認識する。このような近さと遠さを同時に感じるという体験は、メッセージ内の登場人物と同一化することはできても、常に外部に現れる「他者」のコミュニティの内と外を区別していく

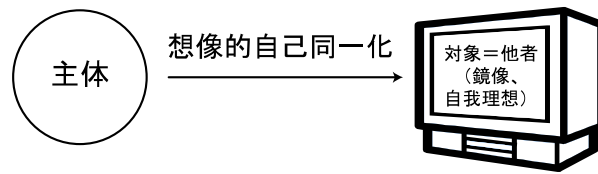
という感覚を呼び起こすことのない文芸作品等では生起することがない。以上のようなテレビの「近いけれども疎遠である」という感覚を喚起する関係性を図示したのが図表 35 である。



図表 35.同一人物による「媒体」項・「対象」項の占有  
出所：筆者作成。

このメッセージ内における「他者」とのねじれた関係性が、物理的・形式的なものとしてのテレビへ投影された結果、そこにはテレビ自身を「他者」としてしまうということが起こりうる。「テレビ体験」においては、上で示されたメッセージレベルにおける人物（タレント等）に対する「近いけれども疎遠」であるという感覚が機械としてのテレビの属性として感じ取られているのである。

また、この「近いけれども疎遠である」という感覚が、ラカンが描いた、鏡像としての「他者」との不安的な関係＝自己疎外に極めて近いということは重要である。（詳しくは 2.6.3.1 参照。）ここではテレビ自体が「近いけれども疎遠である」、「理想自我」あるいは「鏡像」として現象する可能性が示唆される。大澤の言葉を借りるならば「ここに現出するのは、文字的なコミュニケーションにもとづく場合よりも一層純粹な、他者体験<sup>203</sup>」なのである。このようにして、「主体」はテレビを想像的な<他者>として、それに同一化する「テレビ体験」を経験しうるのである。そのことを図示したのが、図表 36 である。



図表 36.テレビとの想像的な関係

出所：筆者作成。

ここで注意しなければならないのは、このような「近いけれども疎遠である」というテレビ自体に対する感覚は「近代的な個人」概念を、超越性を持たない単一の「他者」との同一化によって強く抱いた「主体」によるものだという点である。図表 35 で示したとおり、ここでの「近しさ」の感覚は「主体」がテレビのメッセージ上の単一の「他者（タレント等）」と同一化していることから生まれ、また、ここでの「疎遠さ」の感覚は「主体」が多くのテレビを見ている「他者（視聴者）」の欲望が集中し、手に入れることのできそうもない崇高性を帯びたものとして「対象（タレント等）」を認識することで生まれているからである。

このような特定の性向を持った「主体」は、テレビという想像的な「他者」に対する欲望の感情を、容易にそのテレビ上の文化・芸術作品に対する好ましい感情と取り違えうる点である。

### 4.3 コンピュータ・インターネットの「他者性」

#### 4.3.1 分析の見取り図の提示

ここでは、テレビに引き続き、PC あるいはインターネット上の文化・芸術作品あるいはコンテンツに対する人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析を行っていく。まず、PC、インターネットや、それを通して享受される文化・芸術作品に対する人の好悪感情と「他者」の関係性の分析を行うには、テレビよりもレイヤーを一つ増やして考える必要がある。PC やインターネットにおける「他者」と好悪の感情の問題を扱うには、それを物理的な装置として、あるいはメッセージを運ぶ情報媒体として捉えることに加え、そのメッセージレベル（コンテンツレベル）の機能を支える、根本的なプログラムのレベル（コードレベル）を考慮に入れなければならないからである。以下それらをレッシング（Lawrence Lessig）がベンクラー（Yochai Benkler）の分類法を採用していることに習い、「物理層」、「コード層」、「コンテンツ層」と呼ぶこととする<sup>204</sup>。

また、PC を取り巻く人々の欲望や好悪の感情は入り組んでおり、決して一枚岩ではない。そこで、ここでは人々が PC やインターネットをどのように、あるいはどのような層で捉えてきたのか、それを取り巻く諸関係性の見取り図をあらかじめ示し、それを元に以後の分析を行っていききたい。

#### ①計算・情報処理の効率性を追求するメインフレーム（＝大型汎用）コンピュータ

まず、PCという電子メディアにおける欲望と好悪の感情の歴史を紐解くに当たっては、メインフレームコンピュータとの連続性や非連続性を検証することからはじめなければならないだろう。通常メインフレームコンピュータは、計算機としていかに高速かつ効率的に形式的な数値計算やファイル・記号処理をこなすかが求められる。このような要求に答えるように、メインフレームコンピュータは第一世代の真空管、第二世代のトランジスタ、第三世代の集積回路、第四世代の（超）大規模集積回路、そして第五世代の人工知能（以下 AI）とその処理能力をテクノロジーの進歩と共に加速させてきた<sup>205</sup>。このようなテクノロジーの線的な発展の背後に、我々は容易にモダニストの進歩史観を見て取ることができる。またメインフレームコンピュータは、第二次世界大戦前後から軍事暗号の読解やミサイルの弾道計算機として、それ以後は、官僚組織や大企業における工程管理、労務管理などを合理化するための道具として発達し<sup>206</sup>、ネーションステートや近代資本主義社会の存立に寄与してきた。

#### ②カウンターカルチャー（＝対抗文化）としての PC

PCは1960年代から1970年代における、アメリカ西海岸を中心とするカウンターカルチャーから生まれた。当初、PCを享受していたユーザの多くは権威の象徴であるメインフレームコンピュータに明確な対抗意識を持っていたという<sup>207</sup>。このようなPCのカウンターカルチャーの担い手の多くは「ホビイスト<sup>208</sup>」、「ハードウェアハッカー<sup>209</sup>」と呼ばれる物理的な装置としてのPCに惹かれていた人々であり、ホームブルー・コンピュータ・クラブ<sup>210</sup>等に代表されるようにユートピア的ビジョンを抱きながら、近代資本主義とは異なった「物語」を描いていた。ここでは概してPCは「疎外」からの回復を志向するものとして捉えられていたといえるだろう。

#### ③ハッカー、ギークにとっての PC

PCをカウンターカルチャーとして、メインフレームコンピュータと対立させた物理的な装置として享受してきた「ホビイスト」や「ハードウェアハッカー」とは異なり、それを主にプログラミングの場として享受する「ハッカー」や「ギーク<sup>211</sup>」と呼ばれる人々が70年代後半から90年代にかけて台頭する。言うならば、彼らはPCをカウンターカルチャーとしてではなく、それを一種の「サブカルチャー」として享受しており、物理層ではなく主にコード層においてPCを享受しているのがその特徴である。

#### ④脱中心化した「主体」を喚起する、シュミレーショニズム的な PC

モダニステックな進歩史観を体現してきたメインフレームコンピュータや、それに対するカウンターカルチャーとして享受されたホビイスト達のPCに代わり、グラフィカルインターフェースを採用した（マッキントッシュに代表されるような）PCは、非還元主義的なポストモダンの象徴として扱われるようになる。ここでは「主体」は脱中心化され、流動的かつ複数化されうるものとして描かれ、PCは専らインターフェースの価値として、コンテンツ層で取り扱われる。このようにPCを専らその画面上のシュミレーションにおいて捉

え、それと戯れる人々は一般的に「ユーザ」と呼ばれている。

#### ⑤「再中心化」した「主体」についての PC

上記のように PC を「脱中心的」な主体を可能にするものとして描く風潮は 80 年代・90 年代に多く見られた。しかし、PC が多くの人々に享受されるにつれ、以前のように PC やインターネットをアイデンティティの「脱中心化」や複数化を追求するものとして享受するのではなく、それを大衆消費財として、テレビと同じような感覚で享受する傾向が多くみられるようになる。また、インターネットのリンクのネットワークに見られる「べき乗則」は、インターネットにおいてはごく一部のサイトが多く見られる一方で、多くのサイトは誰からも注目されないことを顕示している<sup>212</sup>。このような、数少ない情報源にアクセスが集中するという構造からも、テレビのような一方向的で中央集権型のメディアにインターネットが再び歩み寄っていることを見て取ることができる。言うなれば、ここでの「主体」は「再中心化」している。またこのような「再中心化」した人々の多くは ROM<sup>213</sup> であり、インターネット上で自ら発言することが少ないという特徴を有する。

#### ⑥パーソナルメディアとしての PC

また、パーソナルメディアとして、「主体」を脱中心化させることなく、統一的な仮想人格をインターネット上に立ち上げ、それを軸に情報を配置・享受する人々の増加も見逃すことは出来ない。昨今のウェブログやパーソナライズド・ページには統一的な仮想人格を立ち上げ、それを軸にして情報を受発信する人々の増加が見て取れるのである。

以上ここでは六つの類型を挙げて、PC やインターネットに対する人の好悪や感情を分類し、以後の分析の見取り図を作成した。このような類型は①から⑥にかけて時系列をなしているといえるが、実際にはこれらの類型は多分に入り組んでおり、PC やインターネットに対する好悪の感情の中で以上の類型に当てはまらないものが存在することにも留意されたい。

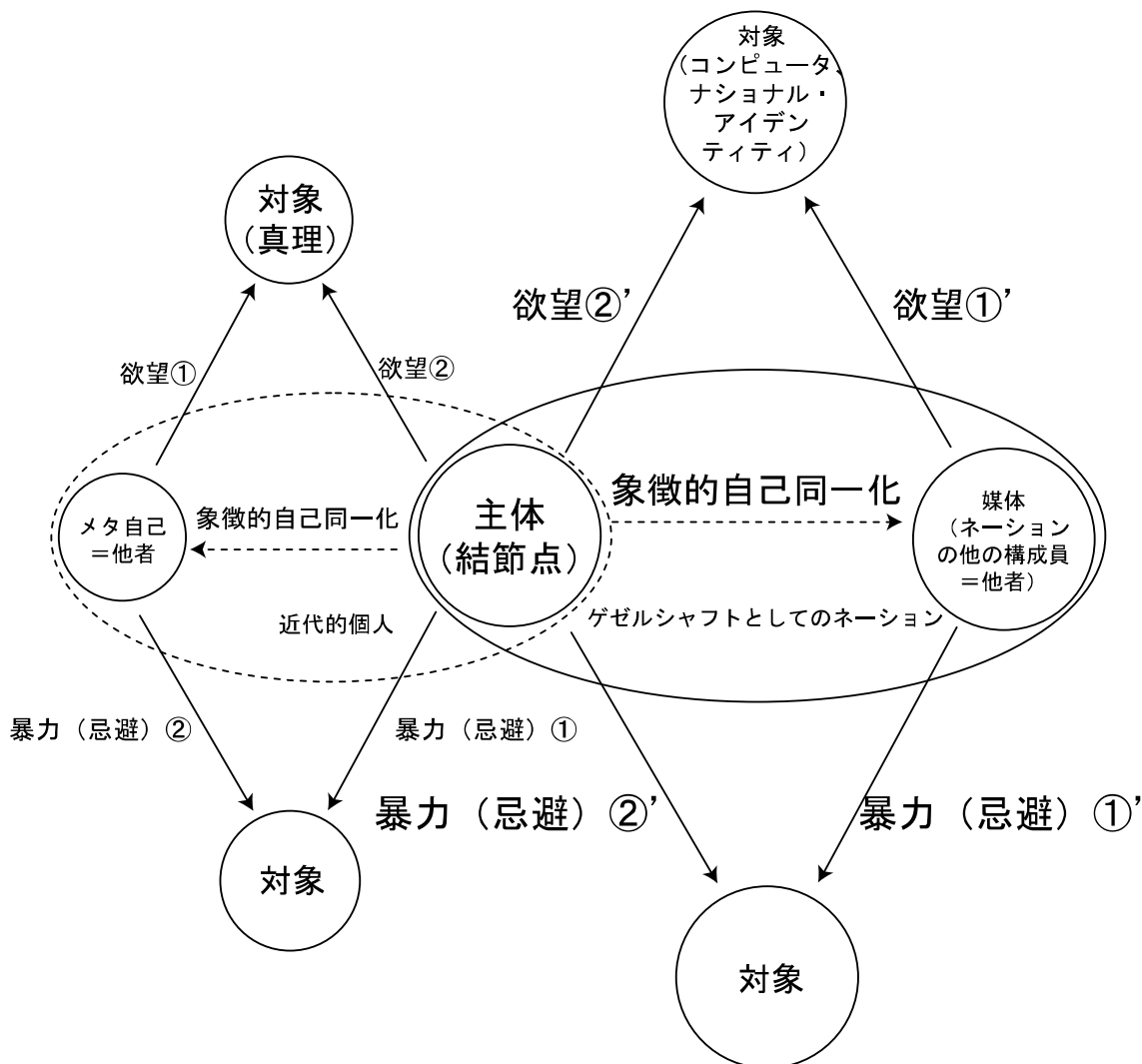
### 4.3.2 物理的な装置としてのパーソナル・コンピュータ

ここでは、物理的な装置としてのコンピュータに対する欲望や好悪の感情をその「他者性」から分析する。PC を通じて人々に享受される文化・芸術やコンテンツは、このような物理的な装置としてのコンピュータに対する欲望の感情と切り離して考えることはできないのである。具体的に、ここでは見取り図の①と②で示した関係性が以下の分析の対象となる。それでは、まずメインフレームコンピュータの分析からはじめたい。

PC の源流を辿っていくとメインフレームコンピュータに行き着く。後に述べるように、PC はこのメインフレームコンピュータやその背後にある近代的な価値観に対抗する形で出現したからである。4.3.1 で提示した見取り図の①で概観したとおり、このメインフレームコンピュータには人間の理性や知性の拡張が多分に反映されている。ここまでの分析を踏まえて述べるならば、プロテストантиズムにおける神のような単一の<他者>と同一

化し、それを内面化することで中心化され、進歩史観を抱くに至った「主体」との繋がりをこのメインフレームコンピュータには容易に見出すことが出来る。タークルは、このようなモダニスト的な価値観を人々がコンピュータに反映させた結果、そこには連続性、論理的、階層的、深み（還元主義的傾向）といった特徴が見出されるようになる」と指摘している<sup>214</sup>。

また、メインフレームコンピュータがしばしば国家の後ろ盾により開発が進められてきたという指摘は重要である。「二十世紀科学技術がそれ以前の科学技術と大いに異なる点は、研究開発が主として、国家を初めとする巨大組織からのふんだんな資金援助のものに行われること<sup>215</sup>」であるが、メインフレームコンピュータもその例外ではない。常に科学的な進歩を遂げるメインフレームコンピュータはしばしば国家の有効なナショナルアイデンティティとなった。そこにはある種のテクノナショナリスティックな構図が存在していたといえる。（図表 37 参照。）



図表 37.メインフレームコンピュータ



出所：筆者作成。

ここでは図表 22 や図表 23 で示してきたものと同様に、「近代的な個人」とネーションステートの成立が表裏一体となって現れている。まず、先述したメインフレームコンピュータに見出される特徴のうち、連続性あるいは論理的、還元主義的等の傾向は（図表の左側に見られるように）、非超越的な「他者＝メタ自己」との同一化によって引き出されるものである。ここでのメインフレームコンピュータの役回りは「他者＝メタ自己」を感情の「媒体」として「主体」が「対象」を欲望した際、その「対象（真理）」に実際に働きかけるために用いられる科学技術である。また、このように進歩主義的な感覚を「メタ自己」との同一化によって内在化させた「主体」が、「対象（真理）」の獲得を目指し外部へと働きかける際に用いられるメインフレームコンピュータは、（図表の右側で見られるように）ナショナルアイデンティティとしても機能する。テクノナショナリズムとは、端的に「近代的な個人」が自然と相対し、外へ外へと働きかける際に用いられるテクノロジー＝科学技術が、同時にネーションステートの連帯感を醸成するナショナルアイデンティティとなる状態を言い表しているのである。

また、メインフレームコンピュータの延長線上に第五世代コンピュータとして AI が現れたことはいかなる意味を持つのだろうか。

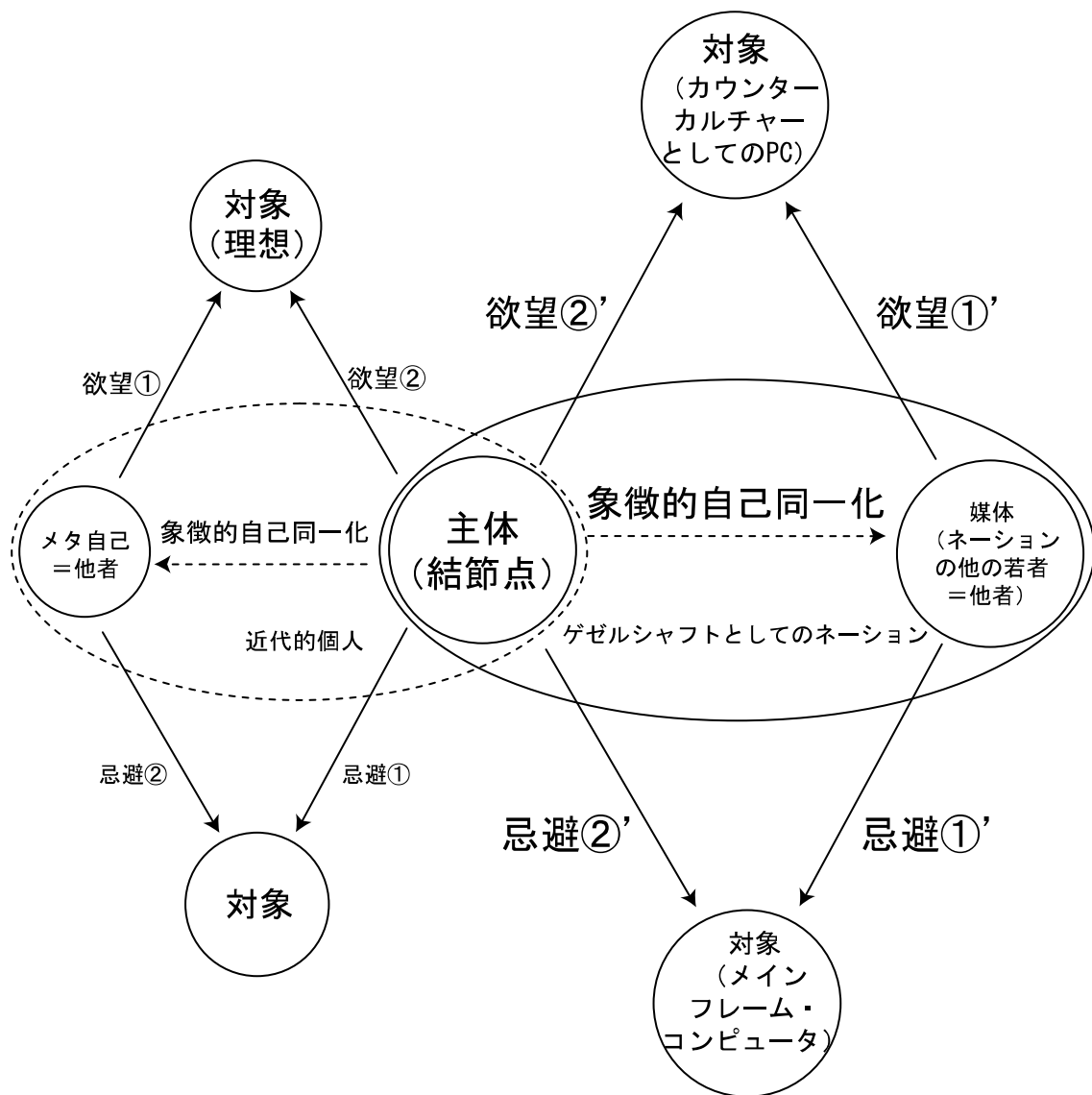
一見、人間の知性を模った AI は巨大な計算機であるメインフレームコンピュータとは相容れないものと考えられがちである。しかし、このことを考えるには AI において実現させようとしてきた知性とはどのようなものか考える必要がある。AI に写し取られてきた知性はしばしば素朴に情報処理や形式的な命題、ルール等と同一視される傾向にある。つまりここでは、知性は近代的な、線的で論理的思考と見做されている。このような文脈において AI とは「情報処理 AI」と等しい。1960 年代後半から 80 年代中盤にかけて主流の AI 研究者たちは、コンピュータ知性はあらかじめプログラムされたルールを複雑に組み合わせるものだと考えていたのだ<sup>216</sup>。現代計算機科学の父と称されるチューリング（Alan Mathison Turing）が作成したチューリング・マシンもその例外ではない。「<チューリング・マシン>とは、機械的な仕掛けで人間の思考（真理の探究）がシミュレートできるということだった<sup>217</sup>」のである。しかし、その一方で、多くの人々が情報処理 AI の可能性を追求しながらも、AI と人間を完全に同一視することを嫌った<sup>218</sup>という指摘は、モダニストの理性主義的な部分をよく表しているといえるだろう。

それでは、次に見取り図の②で概観した、カウンターカルチャーとしての PC を見ていこう。タークルは 1970 年代の後半における、コンピュータ・カルチャーのなかには「ハッカー」と「ホビイスト」と呼ばれ区別される、異なった価値観を持った人々がいたということを指摘している<sup>219</sup>。この二つの分類のうち、コンピュータを物理層において、装置として捉えていたのは「ホビイスト」の方だ。この「ホビイスト」あるいは「ハードウェアハッカー」と呼ばれる人々の多くはメインフレームコンピュータに対し、明確な対抗意

識を抱いていた。また、1970年代中頃にシリコンバレーで創設された「ホビイスト」のコミュニティ、ホームブルー・コンピュータ・クラブの中心的存在の一人であったフェルゼンスタイン (Lee Felsenstein) に代表されるように、彼らはしばしばAIにも反感を抱いていたという<sup>220</sup>。

ただし、ここで重要なことはカウンターカルチャーとしてPCを享受し、理想主義的なビジョンを抱いていた人々とメインフレームコンピュータを享受していた人々との間に見られるある種の相同性である。彼らはメインフレームコンピュータに反抗しつつも、モダニスト的な要素を多分に持った理想主義者が多く、彼らの物語性を持った線的な思考はメインフレームコンピュータを取り巻く人々と多くの類似点が見られるのである。それは近代資本主義に反抗してきたマルクス主義者の思想が、近代資本主義と同様にある種の物語性を帯びるのと同様である<sup>221</sup>。

また、「ホビイスト」の多くが還元主義的な考え方をしている点もメインフレームコンピュータを取り巻く人々と類似性が見られる点である。「ホビイスト」や「ハードウェアハッカー」の多くはPCを物理層において享受し、ハイレベルのコマンド郡を詳細なマシン・コードにまで還元していくことに喜びを見出していた<sup>222</sup>。「ホビイスト」の目指すゴールは、可能な限りのことを知り尽くすために、マシンを最小単位の要素にまで還元することだったのである<sup>223</sup>。図表38はこのようなカウンターカルチャーとしてのPCを取り巻く人の欲望の感情と「他者」の関係性を図示したものである。



図表 38.カウンターカルチャーとしての PC

出所：筆者作成。

「主体」はカウンターカルチャーとしての PC に外在するネーションの他の構成員を欲望の「媒体」として、「対象 (カウンターカルチャーとしての PC)」に対する欲望②'を抱くようになる。その際「主体」はネーションの他の構成員と同一化しており、ここでネーションステートの連帯感が醸成されている。また、ここで注意が必要なのは欲望の媒体となるソーシャルパーソンとしての「他者」、つまりネーションの他の構成員についてである。ここには (PC 誕生の地である) アメリカ合衆国という国民国家全体の構成員を容易に当てはめるのではなく、世代的な問題を十分に考慮に入れなければならない。主としてカウンターカルチャーは若者の間で、親の世代への対抗というかたちをとって立ち現れた(「Don't trust over thirty (30 歳以上を信用するな)」というキャッチフレーズで言い表されている

ように)。よってここで欲望の「媒体」となるのはネーションの他の構成員の中でも同世代の若者達なのである。

ここではカウンターカルチャーとしてのPCが欲望の「対象」となるのとは対照的に、メインフレームコンピュータは明確な忌避の対象となる。しかし、ここでは、このようなネーションステートに支えられた権威やメインフレームコンピュータに抗うことが、実のところ再びネーションステートに拮据せられ、絡めとられることにつながるという点が重要である。メインフレームコンピュータや国家権力に対する抵抗が、ネーションステートという枠組みをベースにしてなされていることは、カウンターカルチャーとしてのPCがその後ネーションステートを拮据させる大衆消費財となっていくことと無関係ではない。

一方で、ここでの「主体」はメタ自己と同一化した「近代的な個人」でもある。カウンターカルチャーの担い手である「ホビイスト」や「ハードウェアハッカー」達の理想主義的なアティチュードはここから引き出されているといえるが、ここからは皮肉にも彼らが対抗してきた、モダニストのフロンティア精神を見て取ることができる。彼らはオルタナティブな「物語」を作ろうとしたが、その「物語」を生成する心性自体はモダニストのそれと共通していたのである。

以上で見てきたように、PCをその物理層においてカウンターカルチュラルなものとして捉え、それを「他者」との様々な関係性において欲望の「対象」としてきたことは、これを通して享受された文化・芸術やコンテンツに対する感情をも暗黙裡に方向付けていたと考えられるだろう。

#### 4.3.3 ハッカー、ギークとコンピュータのコード層

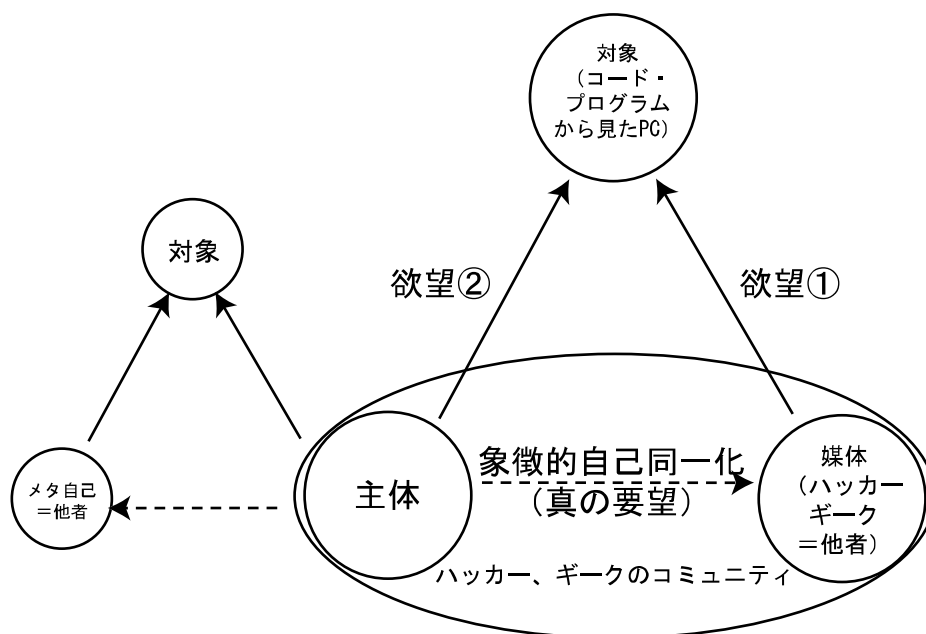
ここではコンピュータやインターネットのメッセージについての分析に移る前に、PCやインターネットがコード層における関係性から人々の文化・芸術作品、コンテンツに対する好悪の感情をいかに左右してきたかについて分析する。つまり、ここで取り扱うのは「ハッカー」や「ギーク」と呼ばれてきた人々のコミュニティについてである。PCを通じて人々に享受される文化・芸術やコンテンツへの感情は、コード層において捉えられたPCに対する欲望の感情と連続しているのである。なお、ここでの分析は見取り図の③で提示した関係性である。

4.3.2 で取り上げた「ホビイスト」達はその還元主義的な心性によってPCを物理的・形式的なものとして享受していたが、ここで取り上げる「ハッカー」は「マシンそのもの」を無視できるレベルで楽しむ人々である<sup>224</sup>。つまり「ハッカー」や「ギーク」とはコンピュータやインターネットをプログラム層において認識し、PCを物理的な機械として、微細な仕組みにまで還元して考えることをしない。彼らはPCをカウンターカルチャーではなく、ある種のサブカルチャーとして享受してきたのである。「ハッカー」や「ギーク」は「近代的な個人」とネーションステートが表裏一体となった典型的なモダニストの関係性を築かないがゆえに、コミュニティにより限定性を必要とする。以前に、近現代におい

では、再び「近代的な個人」を強く内在化することができない「主体」が現れるということを示した(3.6)。PCをサブカルチャーとして享受したコミュニティは、このような「主体」が「近代的な個人」を強く内在化せず、自ら埋没するコミュニティに対してより限定性を求めるようになった結果、形成されるものなのである。

「ハッカー」や「ギーク」のコミュニティが一種のサブカルチュラルな気質を持っていたことは「ワイアード」誌の創刊者でもあるロゼット(Louis Rossetto)の発言に顕著に現れている。「音楽のギークもいればダンスのギークもいる。ギーク帝国は進化し、発展していく。一つのものごとに取り憑かれ、それと完全に一つになれば……それがコンピュータであれ、音楽であれ、アートであれ、だ——そこにギークが生まれる<sup>225</sup>」。

この「ハッカー」あるいはその気質を受け継いだ「ギーク」達のコミュニティを限定していたのは「知識」である。しばしば、この「知識」はコンピュータ言語という形態を取り、その言語を習得しているか否かによってコミュニティの内と外を常に切り分け、コミュニティの限定性を担保するのである。図表39はそのようなハッカー達のコード層における係わり合いを図示したものである。



図表 39.ハッカー(ギーク)コミュニティ  
出所:筆者作成。

感情の「主体」は他のハッカーやギーク達の「媒体=他者」のコード層から見たPCに対する欲望①を模倣することで欲望②を抱くようになる。このとき「主体」と「他者」のコミュニティはハッカー(ギーク)コミュニティとして現象する。

また、このようなコミュニティの特徴はネーションステートのような規模の大きさを持つことができず、より性格的な、限定性を要するコミュニティとなるということである。

それは「主体」が「メタ自己」と強固に同一化し、「近代的な個人」の感覚を強く内在化できないことに起因する（図表左の縮小されたメタ自己との関係性はこれを示している）。「メタ自己」との関係性によって限定性が補填されなくなった分、「主体」は自らが住まうコミュニティにより限定性を求め、複雑性を縮減するようになるのである。

このような「ハッカー」や「ギーク」達のコミュニティは物理的・形式的なものとしてコンピュータを「対象」とせず、PCが大衆消費財となり、それを多くの人々が所有するようになって「知識」によってそのコミュニティの限定性を担保することができる。建て前上は「オープン」でも、ある一定のプログラムに関する知識を要求され、常にハッカーコミュニティが限定性を帯びたものとなっていることが、オープンソース・ソフトウェアのバザール式<sup>226</sup>開発を可能にする一つの要素なのだ。

また、オープンソース運動やフリーソフトウェア運動はインターネット上のコミュニティを舞台に行われている。その意味では「ハッカー」や「ギーク」のコミュニティは一種のオンラインコミュニティだといえる。このようなオンラインコミュニティにおいて「主体」に現象する「他者」は見知らぬ人がほとんどであり、より抽象的な「外的媒介者」達である。端的にこのようなオンラインコミュニティの特徴を言い表すならば、お互いにある程度の距離を保ち、自由に出入りすることができる上に、「外的媒介者」としての「他者」とより性格的で限定された共同態＝ゲマインシャフトを形成することが可能であるということである。オンラインコミュニティにおける匿名のやり取りは、それが「外的媒介者」であるということによって初めて「他者」に対する複雑な感情抜きに、今日においてより性格的な共同態を築くことを可能にするのである。

また、ここで、プログラマーがみな「ハッカー」や「ギーク」のような心性を持っているという単純な解釈を退けておきたい。例えば、ダイクストラ（Edsger Wybe Dijkstra）によって提唱された「構造化プログラミング」はあらかじめマスタープランを立てて行われるトップダウン式のもので、モダニスト的な要素を多く含んだ方法だという<sup>227</sup>。このように計画的かつ論理的にプログラムを組むプログラマーは依然として「近代的な個人」の感覚を強く抱いていた。これに対して、「ハッカー」や「ギーク」はしばしば手探りで、ブリコラージュ的なプログラミングを好むという。その意味で「ハッカー」や「ギーク」の手さばきは論理学者ではなくむしろ画家に近いのである<sup>228</sup>。このようなプログラミングに対する考え方からも「ハッカー」や「ギーク」の心性が、典型的なモダニストのそれとは異なっていることが見て取れるだろう。

ここでは、PCというメディアを通して享受される文化・芸術作品に対する好悪の感情を暗に左右するであろう、コード層における人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析を行った。以上で見てきたコード層におけるPCやインターネット自体に対する感情が、インターネット上の文化・芸術作品やコンテンツに対する感情を左右する場合があることを我々は軽視してはならない。「ハッカー」と呼ばれる人々の多くはゲームを好み、これらをコンテンツ層において享受していたが<sup>229</sup>、このようなゲームに対する彼らの好意の幾分かは、あ

明らかに PC のコード層における「他者」との関係性に由来しているのである。

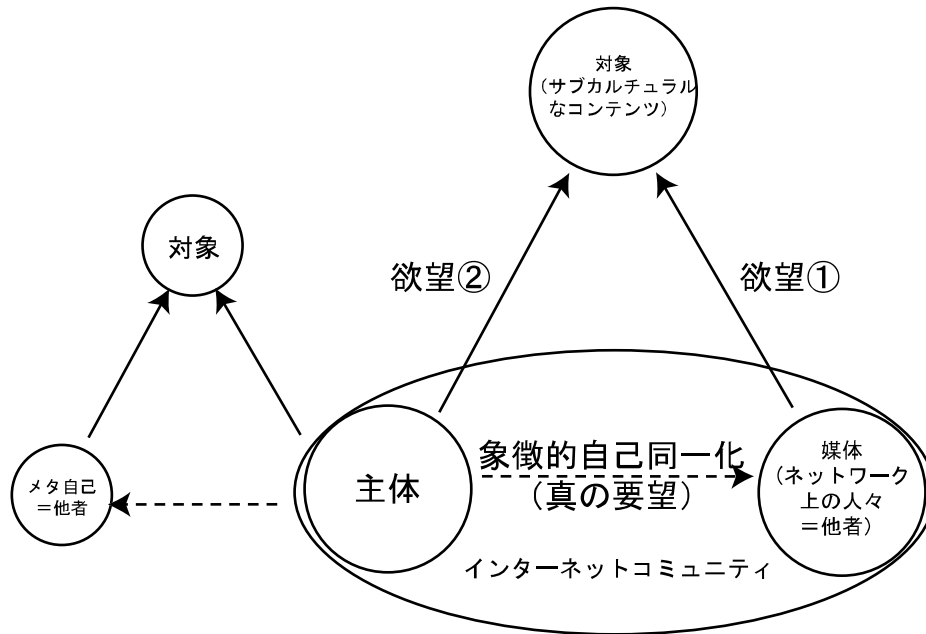
#### 4.3.4 コンピュータ・インターネットのメッセージ

4.3.2 では物理的な装置としての PC に対する「ホビイスト」や「ハードウェアハッカー」の好悪の感情と「他者」の関係性を、4.3.3 ではコード層における「ハッカー」や「ギーク」の好悪の感情と「他者」の関係性を分析してきた。ここでは、それを引き継いで、PC の様々なコンテンツに対する「ユーザ」の好悪の感情をその「他者性」から検証していく。具体的にここで検証されるのは見取り図の④、⑤、⑥の関係性についてである。

「ユーザ」とは、個人参加のかたちでマシンに関係するが、アプリケーションを使えるようにするという以外のテクノロジーには興味をもたない人々である<sup>230</sup>。つまり、彼らは物理層において PC やインターネットを捉えるのでも、コード層においてそれらを捉えるのでもない。コンテンツやアプリケーションのレベル（インターフェース）においてのみ PC やインターネットを享受するのである。

「ユーザ」はマッキントッシュのような、機械としてどのように動いているのかを感知することが難しい、グラフィカルインターフェースを採用した PC の誕生と共に現れる。その意味では「ハッカー」や「ギーク」と同じく、「ユーザ」は PC を形式的・物理的な装置として捉えない、非還元主義的な性向を持っており、サブカルチャーなものを介してより性格的なコミュニティを形成する傾向がある。前述の通り、ロゼットはプログラミングのみならず、一つのことに夢中になる人々の総称として「ギーク」という言葉を用いていたが、これを踏まえるならば、「ギーク」のサブカルチャーな傾向は一部の「ユーザ」と称される人々と共通するのである。ここでは④の「脱中心化」した「主体」と「他者」の関係性の分析を行う前に、③の分析で示したようなサブカルチャーな心性を持った人々が、コンテンツ層にも存在することを指摘しておこう。

図表 40 はインターネット上のサブカルチャーなコンテンツに対する「主体」の好悪の感情とインターネット上の複数人の「他者」との関係性について図示したものである。



図表 40.インターネットコミュニティ  
出所：筆者作成。

「主体」はインターネット上の共通のサブカルチャルな趣味を持つ人々を欲望の「媒体」とし、その「媒体」の欲望①を模倣して、インターネット上のサブカルチャルなコンテンツやPCのアプリケーションに対する欲望②を強化させていく。この際、感情の「主体」は「媒体」と象徴的に同一化し、ある種のコミュニティが形成される。また図表39で示したものと同様に、ここでの「主体」も「近代的な個人」を強く内在化していないがゆえに、コミュニティが限定されていることを希求するという特徴を持つ。

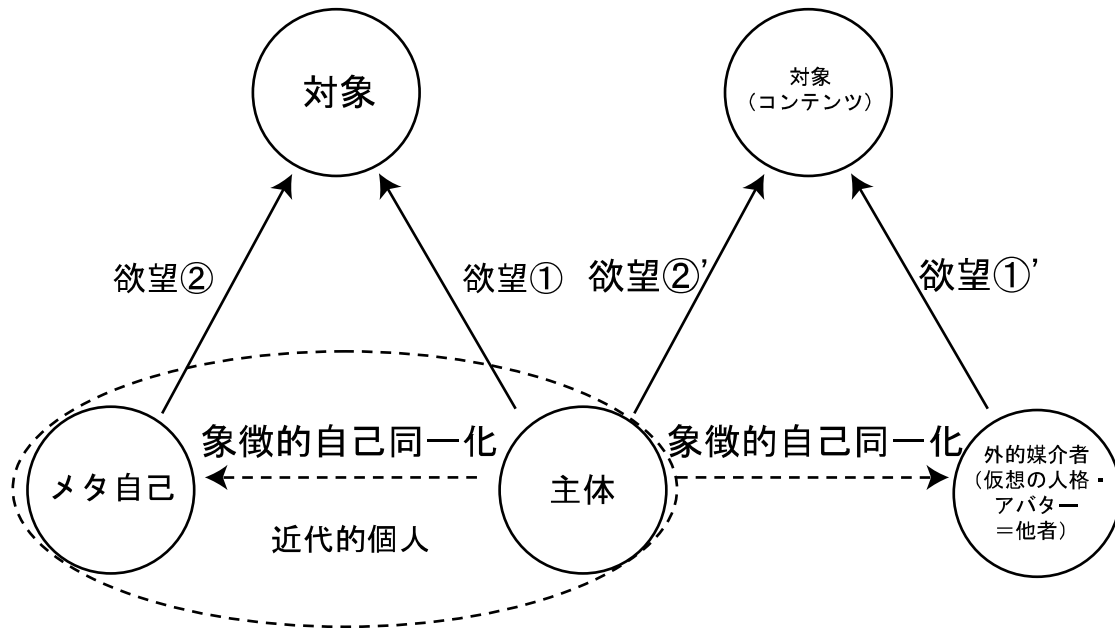
また、ここでは（「ハッカー」や「ギーク」の場合とは異なり、コンピュータ自体に対する知識ではなく）サブカルチャルなコンテンツに対する「知識」がコミュニティの限定性を保存する役割を果たしている。このようにして、インターネット上には様々な種類の、サブカルチャルなコンテンツに対する興味と知識に沿った、蛸壺化した趣味のコミュニティが乱立していく。「サイバー・カスケード<sup>231</sup>」と呼ばれる、極端にある事柄についての偏向した意見を持ったコミュニティがネット上にいくつも形づくられていく現象は、以上のようなサブカルチャルなインターネットコミュニティを形成する人々の心性と関係している。当該コミュニティにおいて特定の事柄に対する意見や知識を偏向させていくということは、知識という要因によって参入障壁を高め、外部を作り出し、結果的に「他者」を限定することにつながるからである。「サイバー・カスケード」とはコミュニティの限定性を担保するために特定の「知識」に依存していく傾向を言い表したものに他ならない。

また、ここでは見取り図の④で提示した、脱中心化した「主体」の存立機制について分析していく必要がある。PCがポストモダンの象徴として、脱中心的な「主体」を喚起する



ものとして扱われる場合、それはコンテンツ層において捉えられているのである。

ここでは「他者」との関係性において、脱中心化した「主体」がいかに惹起されるかの具体的な分析を始める前に、その前提となる「主体」とインターネット上のアバターや仮想的な人格との関係性について見ていこう。図表 41 では PC やインターネットにおける「主体」と「他者」の関係性のもっとも特徴的な形態であるといってもよい、「主体」が仮想的な人格やアバターと象徴的關係を築く場合を図示している。



図表 41.インターネット上の仮想人格との同一化

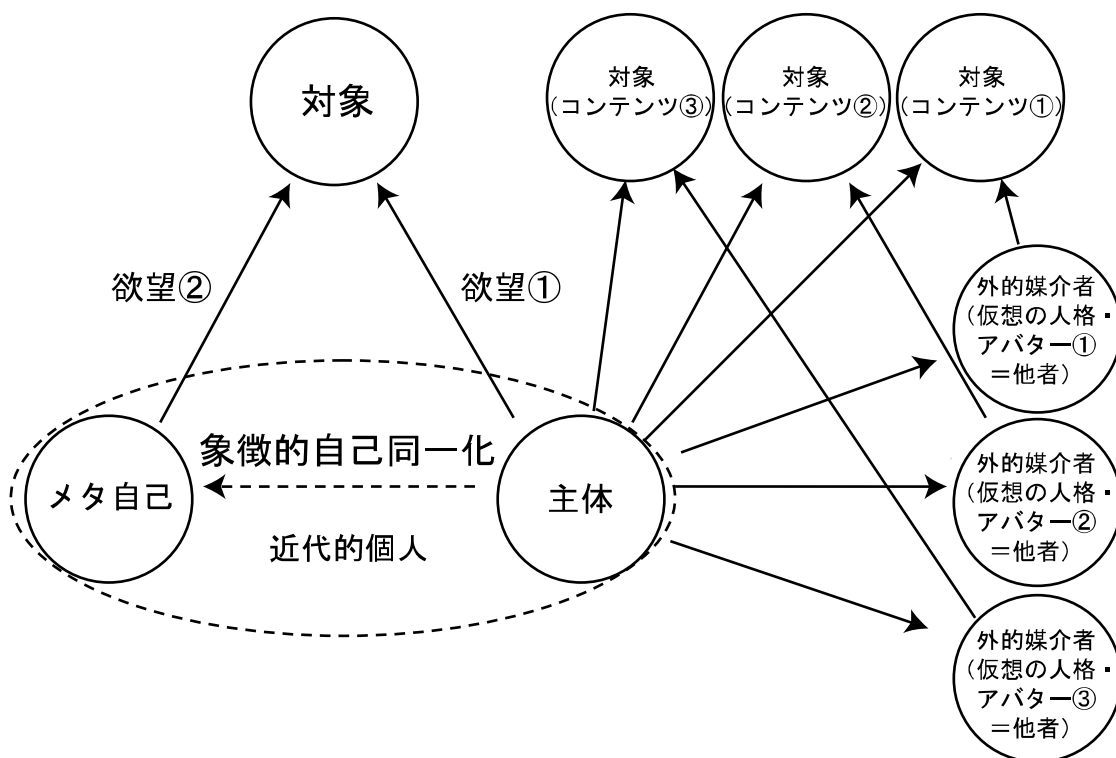
出所：筆者作成。

ここで「主体」はインターネット上の仮想の自己や、仮想の人格、アバター等を「外的媒介者」とし、この「外的媒介者」が抱いていると想定できる欲望①'を模倣し、コンテンツに対する欲望②'を感じとることが可能となる。しかし、未だこの段階では「主体」は「メタ自己」との同一化により「近代的な個人」を形成している状態にあり、脱中心化されてはいない。ここでの「主体」は「近代的な個人」を所与として「仮想の人格（アバター）」としての「他者」との関係性を築いているからである。その意味では、図表には描かれていないが、ここでの「主体」はネーションステートのような超越的な集合態の範域に埋没する存在でもある。

人がこのようなインターネット上の仮想的な人格と同一化するという事は、PC やインターネットが持つ「対話性」がなせる業である<sup>232</sup>。この「対話性」という特徴は、メインフレームコンピュータ等には見出すことが出来なかった。コンピュータは本来、自律的に動作する自動機械だったからである<sup>233</sup>。しかし、コンピュータがメインフレームコンピュータから PC となり、ネットワークに接続され、その「対話性」を強めていくと、人間はコンピュータのつくる「場面・状況」の中で演技するアクターとなる<sup>234</sup>。ここで「主体」は

仮想の人格を自ら作り上げ、それと同一化し、その人格を演ずることで、バーチャルコミュニティにおいて自ら発言することができるようになるのである。実際、「主体」はこのような「対話性」を持つ電子メディアにおいては、そこに「メタ自己」として仮想の人格を想定し、それを演じ、それと同一化することなしでは発話することができない<sup>235</sup>。

また、「主体」はインターネット上に一つのみならず、このような仮想の人格やアバターを複数持つことができ、その都度それを乗り分けることも可能になる（図表 42 参照）。



図表 42.統一的分裂化

出所：筆者作成。

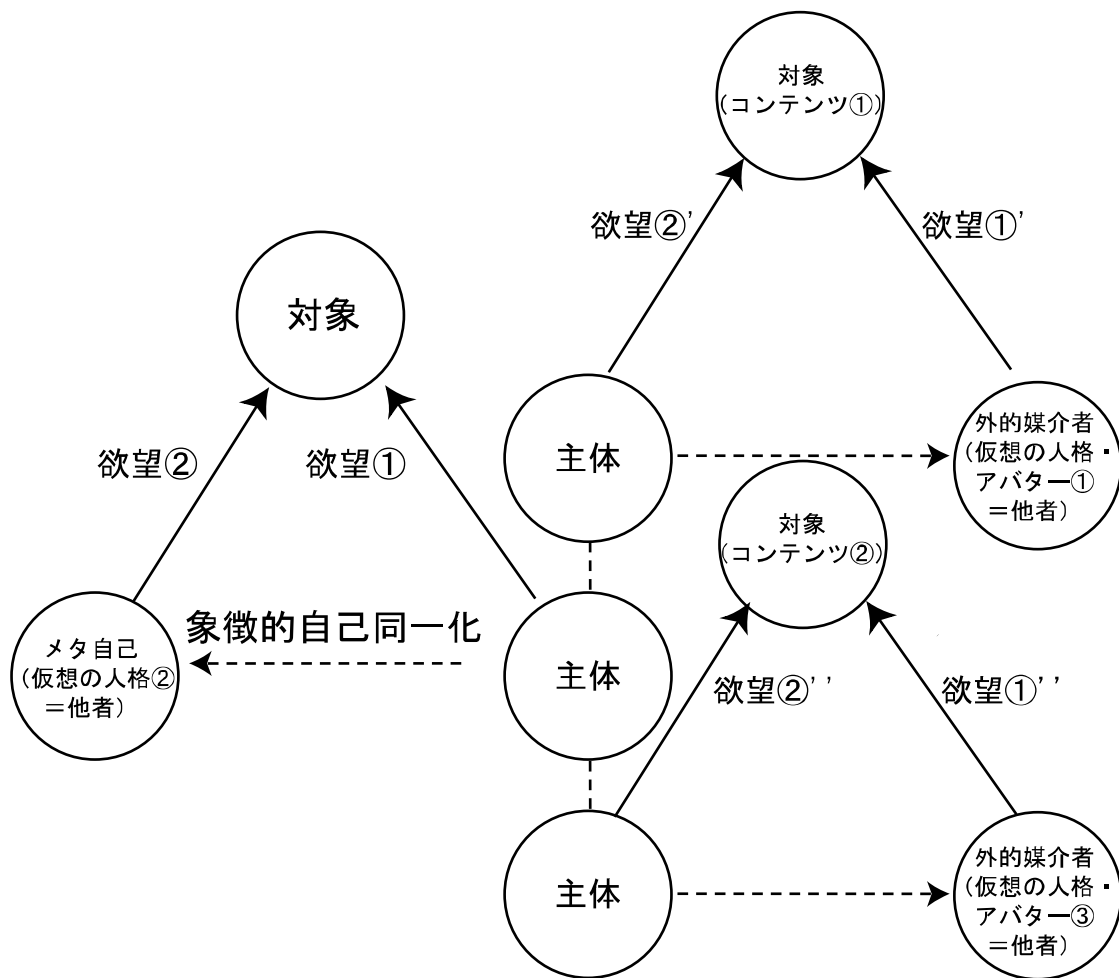
しかし、このような複数の仮想の人格をインターネット上に持ち、それらとその都度異なった関係性を築いていくのは厳密な意味において、「主体」の「脱中心化」ではない。ここでは、「主体」は未だに「メタ自己」と強固に同一化し、「近代的な個人」の感覚を内面化している（上の図表 42 には描かれていないが、ここでも「主体」は図表 22 や図表 23 で示したようにネーションステートという脱性格的なコミュニティに選択前提を提供されている存在である）。つまり、この場合は統一的で「近代的な個人」である「主体」が脱中心化せずに、複数のアバターを使い分けているに過ぎない。「演じる」とは演じている役柄とは別に、本当の（プライベートな）自分が存在する（と仮定する）ことの表現なのである。

それでは、見取り図の④で提示したような「脱中心化」した関係性とはいかなるものなのだろうか。以下では「主体」の脱中心化がどのような仕組みにおいて、実現するのかを以上のことを踏まえて見ていきたい。

「脱中心化」とは統一的に複数のアバターを欲望の「媒体=他者」とし、それをその都度演じ分ける図表 42 で示したような営みとは根本的に異なる。脱中心化とは、「主体」がいくつもの仮想の人格やアバターを同時進行させ、平行してそれらの人格を演ずることを意味するからである。つまり、ここでは「近代的な個人」の営みは停止しているはずである。脱中心化とはサブカルチャーの世界観に埋没し、より限定された「分衆」を希求する人々と同様に、典型的なモダニストの関係性から降りたところに成り立つのである。

グラフィカルインターフェースを採用した PC においては、ウィンドウをいくつも立ち上げて、そのウィンドウのそれぞれにおいて別の人格をこなすということが可能になる。ウィンドウ中での行為は、複数の世界に存在して同時にたくさんの役割を演じる、「脱中心化された」自我の行為となる<sup>236</sup>。実際に 1980 年代に流行した MUD<sup>237</sup>と呼ばれる対話性を持ったバーチャルコミュニティにおいては、現実の生活すらも相対化されて、「もうひとつのウィンドウにすぎない」ものであると認識するに至った例が指摘されている<sup>238</sup>。ここでは、通常「近代的な個人」をそこで構築するはずの現実生活が、統一的な「主体」を担保するものとして機能せず、インターネット上の仮想の人格と同列に扱われているのである。あらゆる MUD 活動は確固としたポストモダンのコンテクストにおいて展開されているのである<sup>239</sup>。

つまり、脱中心化された「主体」においては「近代的な個人」の統一性は失われ、「他者」との関係性の三角形をいくつも同時に平行して持つことが可能になる。図表 43 はそれを図示したものである。



図表 43.脱中心化された「主体」

出所：筆者作成。

ここで注目すべきこととしては、「主体」が複数化していること、あるいは、「主体」にとって「メタ自己」との関係性がなんら特権的な位置にないということである。「脱中心化」とは、文字通り「主体」にとって「他者」が複数たち現れるということのみならず、「主体」と「他者」の関係性自体が中心を失うことなのである。MUDにおいて、＜自己＞は脱中心化されているばかりか、際限なく増殖し、複数化されるという指摘は、以上の文脈において理解されるべきであろう<sup>240</sup>。

このようにその都度異なった仮想の人格を「媒体＝他者」として想定し、複数の仮想の「媒体＝他者」との関係性において分裂的かつ同時並行的につくられる「主体」は決して安定したものとはならない。ここでは字義通り、アイデンティティクライシスがおこるからである<sup>241</sup>。このような分裂的な「主体」を継続的に生きることは、自らの存立機制を根底から揺るがしてしまう可能性と常に隣り合わせであり、耐え難い心労を伴わざるを得ないのである。ここに「多重人格社会<sup>242</sup>」が安易には成り立たない理由がある。また、図表に

は示されていないが、このように「脱中心化」された「主体」においては、そのそれぞれの「主体」ごとに、どのような超越的なコミュニティに属するののかも異なってくる。つまり、どのような仮想人格と同一化するかで価値観や選択前提も異なるのであり、そのような意味でも「主体」は統一性を失うのである。

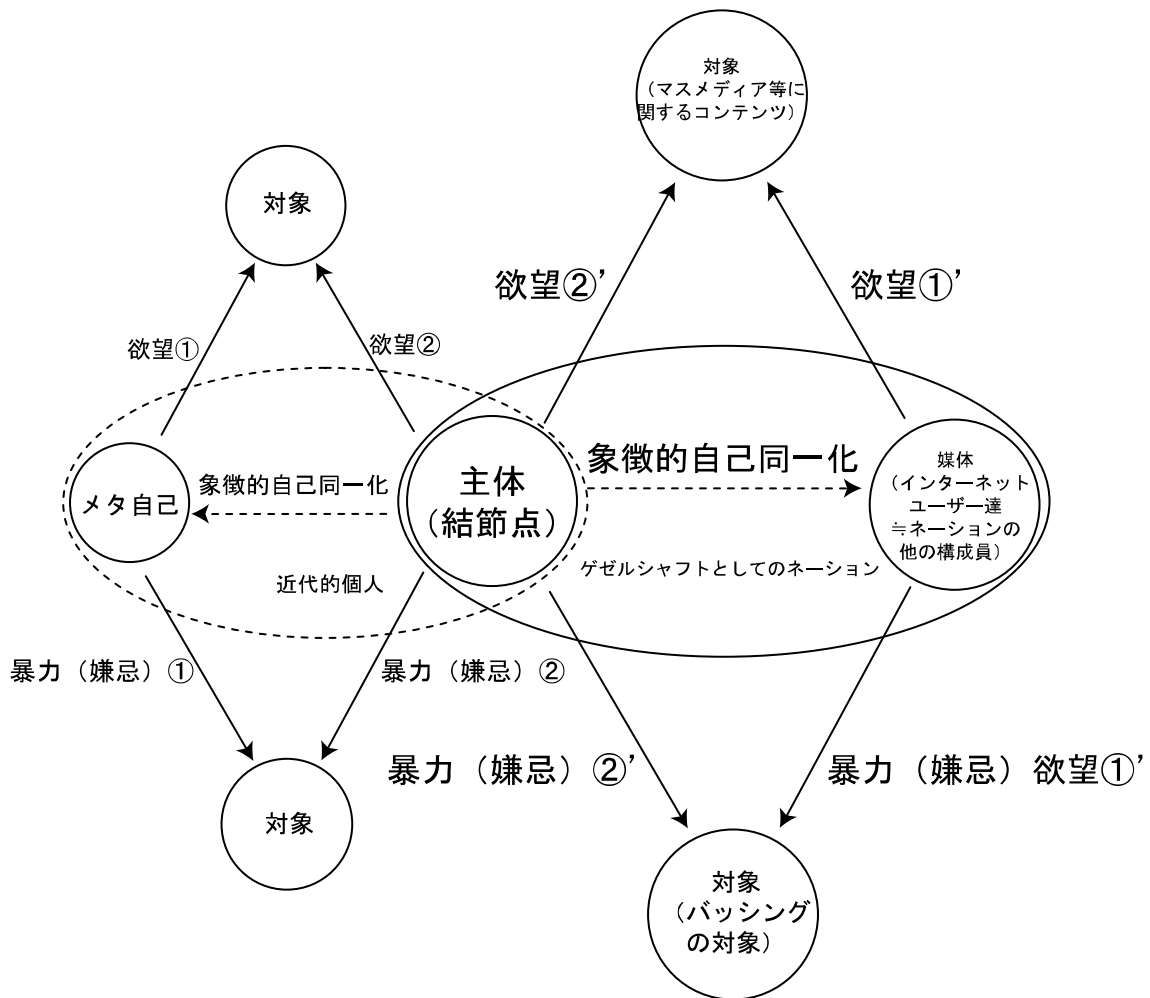
それでは、常に「主体」を分散し続けることが現実的には難しいならば、「近代的な個人」とネーションステートの共犯関係を前提とする近代的な人間関係を脱臼した後に、我々にはいかなるオプションが残されているだろうか。この疑問に対して、一つには先述したように、より限定的なコミュニティに属し、「ハッカー」や「ギーク」のような関係性において超越性・社会性を満足させる方法が考えられる。現実今日、このようにサブカルチュラルな領域に留まることにより自らのアイデンティティの安定性を保持している人々は多く存在するだろう。

また、もう一つの方法としては、再び「主体」を中心化させる、「再中心化」の営みが残されているように思われる。以下では見取り図の⑤で提示した、この「再中心化」した「主体」における、「他者」の関係性と好悪の感情の分析を行う。

まず、ここでは「再中心化」した「主体」とは具体的にどのような人々を指すのかについての具体的に考えていくことからはじめなくてはならない。なぜなら、厳密には「再中心化した主体」のように立ち振る舞う人々の中には、多くの「脱中心化」を経していない人々が含まれるからである。以下で分析するような、PCをインタフェース面においてのみ捉え、それを大方のテレビ視聴者と同じように典型的なモダニストの関係性において享受する人々は大きく2つに分けられる。1つにはまず、ここまで分析してきた流れを踏襲した、「脱中心化」の苦しさに耐え切れないことを認識した人々がここに含まれる。本来、「再中心化」という形容はこのような人々に相応しい。

またもう一方には「脱中心化」を経ず、PCを大衆消費財として購入し、初めからそのスクリーンをモダニスト的な価値観から眺めている人々が存在する。このような人々は、PCを「主体」の脱中心化、複数化をもたらすものとして捉えた経験を当初から持ち得ないことに加え、物理層、コード層においてPCを捉えることもしない。彼らは還元主義的な性向を機械の構造やプログラムの仕組みに費やすことなく、PCをインタフェースとして捉えていることを前提とした上の透明性（操作方法のわかりやすさ等）を求めるのである<sup>243</sup>。

図表 44 はインターネットにおいて「主体」が特定の仮想人格を内在化させ、「近代的な個人」を担保したまま、インターネット上の他の人々と象徴的な関係を築くことを図示したものである。このような「主体」の特徴としてはROMであることが多く、インターネット上で発言することが少ないということである。つまり、このような「主体」はインターネットをマスメディアと類似した仕方において捉えているといえるだろう。



図表 44.再中心化した「主体」

出所：筆者作成。

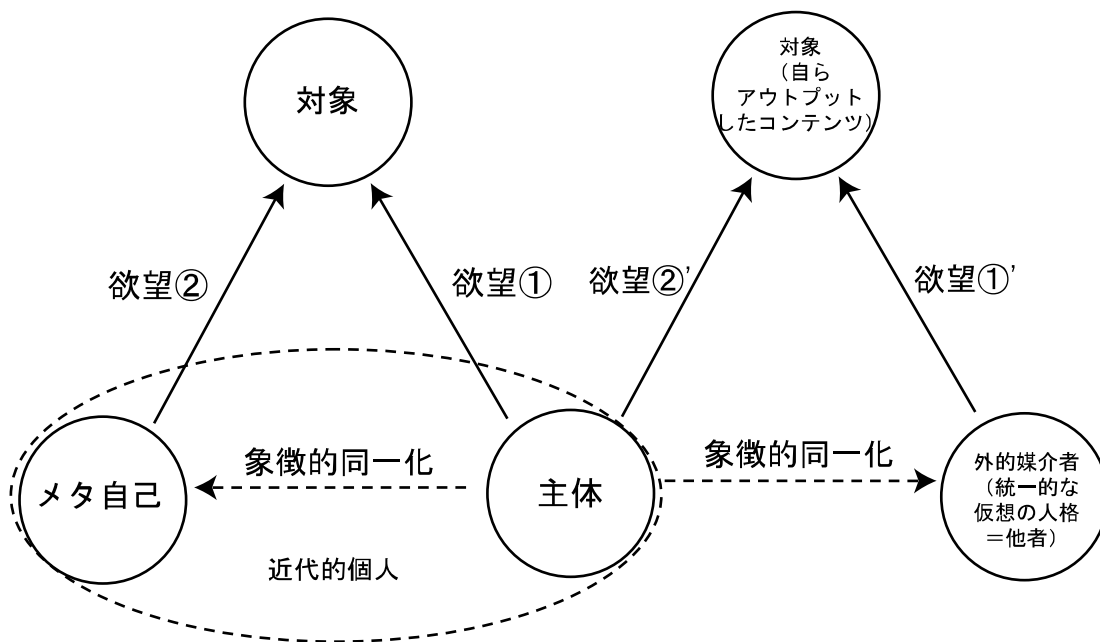
ここで重要なことは、「主体」が再び「メタ自己」と同一化し、「近代的な個人」を強固に内面化しているということ、あるいはインターネットのユーザがまるでテレビの視聴者のように、ネーションの他の構成員に相当するものとして立ち現れているという点であろう。ここには再び「近代的な個人」とネーションステートの共犯関係を見出すことができるのである。

またこのことと関連して、今日しばしばインターネット上で話題を呼んでいるコンテンツの多くが既にマスメディアで取り上げられたものであることを説明することができる。このような現象の多くは感情の「主体」が「他者」のコミュニティを自分以外のインターネットユーザをネーションの他の構成員のような、より規模の大きなものとしてとられることから引き起こされていると考えられるのである。

以上のことを踏まえると、PCやインターネットを単純にポストモダニズムの象徴として、「脱中心的な主体」を可能にするものとして捉える議論の脆弱さが露呈する。インターネ

ットや PC のインターフェースが積極的に脱中心化した「主体」を呼び起こし、「多重人格社会」を形成するのではなく、インターネットや PC に対峙する「主体」があらかじめどのような性向を有しているのかが「主体」のインターネット上の振る舞いを規定する部分が大きいのである。このことは「主体」を脱中心化することに耐えられない人々は容易にこのような典型的なモダニストの心性をインターネットや PC のフィールドで垣間見せるということから明らかであろう。先述した「べき乗則」もこのようなインターネットの「マスメディア型」接触の増加や、非限定的なコンテンツを享受することのできる、「近代的な主体」の存在を示しているのである。

次に、ここでは⑥で提示した、パーソナルメディアとして PC を享受する「主体」が「他者」との関係性においていかにその好悪の感情を左右されているかを分析していく。PC をパーソナルメディアとして捉える人々とは、「主体」を分裂化させることなく、統一的な仮想人格をネット上に立ち上げ、それを軸にしてコンテンツや情報を配置・享受する人々である。具体的には、今日の WEBLOG や SNS<sup>244</sup>のようなコンテンツを積極的に活用する人々は WEB 上に現実世界での自らのアイデンティティを反映させた、統一的な仮想人格を立ち上げ、その上で自らインターネット上で発言するという特徴を持つ。図表 45 はそれを図示したものである。



図表 45. 統一的な仮想人格との同一化

出所：筆者作成。

ここで「主体」は統一的で中心的な仮想の人格をウェブ上に立ち上げ、その「他者」と同一化することで自らコンテンツをアウトプットしていく。ここでコンテンツをアウトプットするのは WEBLOG や SNS 等パーソナライズされた場所であることが多いのが特徴

である。「主体」は統一的で恒常的な仮想の人格を立ち上げ、それを軸にして情報を配置する。

また、このようにインターネット上に統一的な人格を立ち上げてそれと同一化し、ウェブ上のアイデンティティの一貫性を保ちつつ何かをアウトプットするという営みは、自らを管理人としたホームページの作成等に古くから見られた<sup>245</sup>。但しこのように自らウェブページを作成しそれを頻繁に更新していくことは、PCをコード層において捉える視点が必要であり、それをインターフェースの価値でしか判断したことの無いユーザにとってはハードルの高いことであった。しかし、今日のWEBLOGやSNSではこのように統一的な仮想人格を立ち上げそれに沿って情報をアウトプットすることは、それをコンテンツ層での操作において行えるようになった。そこではより簡単かつ緻密にオンライン・セルフ<sup>246</sup>を形作ることができる。今日、このようにPCはパーソナルメディアとして、統一的な「主体」を強固に持ちながらの情報発信を可能にするものとしてしばしば捉えられているのである。

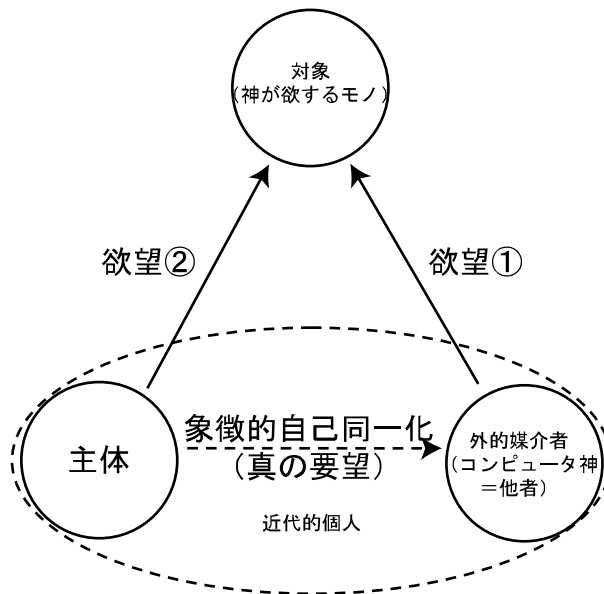
そして、最後に、ここでもテレビと同じようにインターネットやPC自体が「他者」として現象することがありえるのかということについても言及しなければならないだろう。今日、多くの人々はPCあるいはインターネットを用いて何かを調べたり、シュミレートしたりしている。つまり、PCやインターネットによって現実の行動の指針を与えられていることが少なからずあるといえるだろう。この事態がさらに進展し、何をするにもPCやインターネットで調べたり、シュミレートするようになるとうなるだろうか。

人は何かについて選択する際、「選択前提」を提供する超越的な存在を必要とするということは本論文において幾度も言及してきた。プロテスタンティズムの礼拝的価値を有する文化・芸術作品における関係性においては、その超越性を提供していたのは神であり、近代の展示的価値を有する文化・芸術作品における関係性においてそれを提供していたのは規模の大きいゲゼルシャフトのような「他者」のコミュニティであった。

PCやインターネットによって何かを判断するようになる「主体」の増加は、PCやインターネット、あるいはサイバースペースがこのような「選択前提」を常に提供する超越的な存在として、ある種の聖性を帯びた<他者>として、「主体」にとって現前する可能性を示唆する。西垣が指摘するとおり、「『コンピュータ神』は一種の『ものいわぬ汎神』と化して、人々の身体をみずからの内部に受け入れる<sup>247</sup>」可能性を持っているのである。

将来的に、文化・芸術作品に対する人の好悪の感情もこの超越的な「コンピュータ神」という<他者>の感情によって常に規定される可能性がある。今日の「Google」の興隆はそのような事態の一端を垣間見させる。「Google」はある一部の人々の間では既に行動の指針や「選択前提」を提供する、それ自体超越性を帯びた存在になっているといっても過言ではないからである。以下図表46はそれを図示したものである。





図表 46. 超越的な神としてのコンピュータとの同一化  
出所：筆者作成。

以上ここでは、インターネットにおける文化・芸術作品（コンテンツ）に関する人の好悪の感情と「他者」の関係性を分析してきた。テレビと比べた場合、インターネットやPCに関して特筆すべきこととしては、その「対話的」な性格が挙げられる。そこで「主体」は例えば電話のような原初的な「対話性」を有するメディアを用いた際にも必ず行う「仮想人格の立ち上げ」を、より明瞭なかたちで行うことが可能になるのである。

また、このインターネットの「対話的」な性質は、仮想の人格を複数立ち上げて、「脱中心化した主体」を生きることを明示的に可能にする技術を提供した。ただし、このことに関しては上述のとおり、このようなテクノロジーが「主体」の性質を一方向的に規定すると安易に考えてはならない。⑤、⑥の例で見たように我々はPC、インターネットを極めて強固にアイデンティファイされた状態でも享受することができるのである。

## 5章 結論

### 5.1 結論

以上、本論では、序論で立てた仮説を検証するために、本論1項で統合した理論を用い、様々な分析を実際に行ってきた。ここではまず、それぞれの仮説が本論文での検証を通して立証されたといえるか否かについて述べよう。

具体的に、序章で立てた仮説は以下の三つであった。

- ・生理的な欲求が満たされた状態においては、人は、その作品に自己同一化したい「他者」を感じ取ることができるかどうかという基準によって、その作品に対する好悪の感情を決

定する。

・文化・芸術作品、あるいはテレビやインターネットにおいて感じとることができる「他者」がなんらかの要因により限定されており、その「他者」が織り成すコミュニティ（＝ソーシャルパーソン）が包含しない、そこから排除される人々を想定しえるか否かが、好悪の感情を大きく左右する。

・テレビやインターネット等の電子メディアは、そのメッセージやコンテンツ内にもみ自己同一化したい「他者」を見せるのではなく、個人を仮想的に、そのマスメディアに外在する「他者」（視聴者・ユーザ等）と同一化させることで好悪の感情に働きかける。

まず、最初の仮説は、本論 1 項で統合した「他者」の感情の模倣を前提におく欲望理論で、理念型としての「中世の芸術」、「近代の芸術」、あるいは電子メディアや電子メディア越しの文化・芸術作品といった対象に対する感情を説明することができたということから、概ね立証されたといっても良いだろう。ただし、「主体」が自ら能動的・主体的に同一化する「他者」を選び取ることができることに一定の留保が必要である。本論文では、好悪の感情を模倣する「他者」を自ら選ぶということは、少なくとも近代の展示的価値を有する文化・芸術作品が登場する以前には不可能であることが明らかになったからである。中世・近世においてはそれぞれ神のような超越的な存在が三角形的関係の中に固定的にその場所を見出していたのであり、その意味では「他者」を自ら選ぶということは不可能であった。

また、2 点目の仮説については議論を単純化しすぎている感は否めない。本論文では、「他者」が織り成すコミュニティが「主体」に対して直接的で性格的な共同態＝ゲマインシャフトとして現象するのか、それとも「近代的な個人」の意識を強く持った上で集合態＝ゲゼルシャフトとして現象するのかによって、限定性を必要とする度合いが異なることが明らかになったからである。「他者」のコミュニティ（＝ソーシャルパーソン）が性格的なゲマインシャフトとして現象している場合に、「主体」はよりそこに「限定性」を求めるのに対し、それがゲゼルシャフトとして現象する場合においては、前者と比して、「限定性」を求めず、それが（ネーションステートのような）より広いものとなっても耐えうるのである。

そして、最後に 3 点目の仮説に関しては、概ね立証されたといえるが、このような電子メディアの受容には様々な局面があるということもわかった。つまり、「主体」がテレビや PC、インターネット等の電子メディアの外部に視聴者・ユーザといった「他者」のコミュニティを想起するのは、メディア受容の一局面に多く見出される現象ではあるが、必ずしもそれのみが「主体」の好悪の感情を規定しているわけではない。具体的には、「近代的な個人」の意識を強く内包しない「主体」が増加し、大衆消費社会の画一的な財や文化・芸術受容に耐えられなくなった人々が増加するのに相まって、より流動性を演出できる、メディアのメッセージ上の「他者」にも注目が集まるようになる。そこでは、人々は視聴者・

ユーザという大枠では捉えきれない様々な限定された「他者」を求めていくようになるのである。しかし、本論でも明らかにされたように、「脱中心的」な「主体」を生きることを人は極力避けるのであり、より安定性を求めた結果、「近代的な個人」の感覚を再び強く内面化させ、個人主義的な傾向を回帰させる人々が一部で存在することも考慮に入れなければならないだろう。このような「再中心化」した「主体」はネーションステート規模の視聴者・ユーザのコミュニティを再び電子メディアに読み込み、それを「媒体」とすることで、文化・芸術作品に対する感情を決定することがあるのである。

以上、ここでは本論の最初に提示した仮説が立証されたか否か、あるいはこれらの仮説を検証する過程であきらかになったことの一部を簡潔にまとめた。以後ここでは、文化・芸術作品やコンテンツに対する好悪の感情と「他者」の関係性の分析過程で炙り出された社会形態や「主体」のバリエーションを踏まえ、我々にはどのような生き方が残されているのかについて言及し、それについてのささやかな提案を結論に代えたいと思う。

## 5.2 固定流動性（＜主体的＞リミックス）文化の誕生

我々は、「近代的な個人」と「ネーションステート」が共犯関係にある、典型的なモダニストの関係性を脱臼した後に、主に3つの社会形態・「主体」のありようのバリエーションがあることを分析過程で明らかにしてきた。まず、これを簡潔に振り返ってみよう。

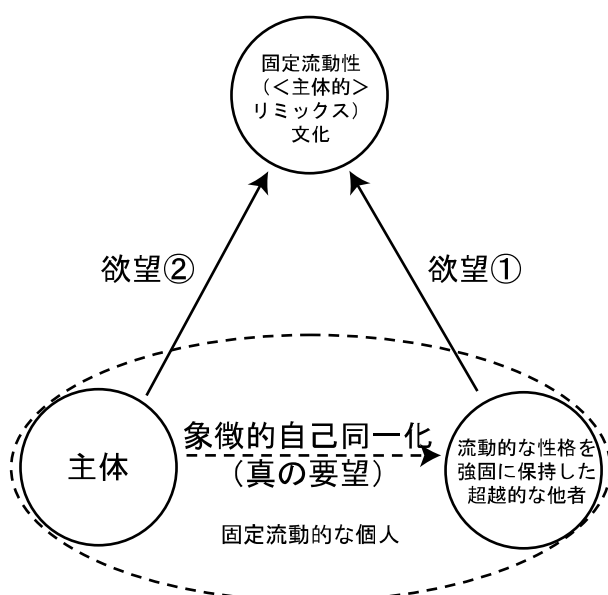
まず、1つ目としては知識によって「限定性」が確保されたサブカルチュラルなコミュニティに埋没し、自らのアイデンティティの安定性を確保するという方策があった。本論文においてこれは「ギョーカイ」の趣向を模倣する人々や「ハッカー」や「ギーク」といった人々の心性として扱ってきたが、広義では今日の「オタク」のような人々もここに含めて考えることができるだろう（また、3.6で指摘したように、「対象」のバイアスに揺さぶられ、その都度限定された「対象」を探す「主体」の心性も、サブカルチュラルなものに傾倒する人々のそれと類似している）。

次に、2つ目としては「主体」を常に「脱中心化」させながら、その都度異なった＜自己＞を生きる、過度に流動的な生き方が考えられる。本論においては、MUDやPCのウィンドウによっていくつもの同時並行的な「主体」を生きる人々を分析したが、例えば、バルトが述べるような「作者の死」あるいは「テキスト読解」のような概念の背後にもこのような分裂的な非統一的な「主体」が前提に置かれている。また、このようなポストモダン的な「主体」のありようは文化・芸術作品の表現にもしばしば見受けられる。物語性が喪失し、ただ既視感のある表象の戯れとして存在する絵画・文学・音楽等が「リミックス」、「カットアップ」、「リミックス」のような技法を駆使して制作されたのはその典型であるといえるだろう<sup>248</sup>。

次に、3つ目としては上記の「脱中心化」した「主体」の非安定性に耐え切れなくなった人々が、再び「主体」を中心化させることで発生する社会形態・「主体」のありようが存在する。例えば我々は今日、80年代後半のポストモダン論が祝福した「能動的聴取者」だっ

たはずの DJ が、死んだはずのロマン主義的な「作者」のポジションへと祭り上げられていることを目撃する<sup>249</sup>。ここからは「脱中心化」し、作品において複数の「他者」と能動的に同一化することができるものとみなされた「主体」が、再び作品の背後に確固たる単一の「他者」を見出すに至る経緯が浮き彫りにされるのである。

以上のような流れを踏まえた上で、ここではこのような関係性とはまた異なった、「主体」のありようを提示して本論文を締めくくりたい。それはここでいうところの、「固定流動性（＜主体的＞リミックス）文化」の台頭と関係している。図表 47 はそれを図示したものである。



図表 47.固定流動性（＜主体的＞リミックス）文化

出所：筆者作成。

ここでは、まず「主体」はその属性として流動性を内包した単一の超越的な＜他者＞をイメージすることが求められる。そして「主体」は絶対的ではないが流動性を固定したこの単一の＜他者＞から価値観や選択前提を補い、ネーションステートから超越性を奪還する。具体的にはこの＜他者＞は今日しばしば転用される「ノマド（＝遊牧民）」でも「ディアスポラ」や「プロテアン」でも、あるいはホッファーのような「ホーボー」でも良いが、とにかくその流動性をこの＜他者＞の性格・属性として強固に保持していることが望ましい。ここでの超越的な＜他者＞とは、普遍的な性格を有する一神教の神とは異なり、常にそれが提供する選択前提や価値観は書き換えられていくということのみを固定化した存在なのである。

このような「流動性」をその属性として「固定化」させた仮想的な存在を欲望の単一的な「媒体」とすることで、我々は超越的なものとして仮構されたコミュニティに埋没することなく、それでいてアイデンティティを安定させながら、自らの歴史を背負って生きて

いくことができるかもしれないのである。

また、その傍らには<主体的>かつ<能動的>に既存の表現をリミックスし、流動性を固定させた文化・芸術がこのような「他者」の欲望の「対象」としてあるはずであり、我々もそれを欲望することになるのである。

---

1 一般的に「芸術」あるいは「作品」という概念が成立し、今日的な意味において用いられるのは、近代以降であるとされる。このことが重要な意味合っていることに異論はないが、本論文はこのような諸概念の成立過程を追うものではない。よって、「芸術」あるいは「作品」という概念を用いる際には必ずしも近代以降のそれを指すわけではなく、より広い意味合いにおいて、今日において一般的に「芸術」あるいは「作品」と名指されているものをその射程に含み、使用することとする。

2 社会的人間=ソーシャルパーソン (social person) という表現は真木悠介に拠る。

3 後に詳しく論じるように、本論文においては「好悪」という言葉を、人間の根底的な「志向性」と相関する表現として用いている。

4 厳密には「客観的」という概念よりも、「間主観的」という概念を用いるほうが適切であろう。ただし、ここでは、欲望や好悪の感情の背後に確かな法則性・習慣性があることを強調するため、敢えて「客観性」という概念を使用することとする。

5 例えば、柄谷は《他者》を同じ共同体に属し、主体と共同主観を形成する人々ではなく、共同体《外部》の異質なもの（例えば「外国人」や「子供」等）とするが、本論文においては「他者」という言葉はこのようなものとして使用しない。つまり、共同体の内部にあって、「主体」と共同主観的な関係を築く人々が本論文における「他者」であり、「他者性」を有するものである。（柄谷行人『探求 I』（講談社、1992年）参照）また、このような純粹な「違和」として存在する<他者>（《他者》）を「他者」に転化させるものこそが神のような「超越的」な存在であり、大澤が述べるような「第三者の審級」に他ならない（大澤はこれを「第三者の審級の投射は、<他者>を同一の作用圏に内属させることによって、<他者>の差異を相対化してしまう」と表現している）。（大澤真幸『身体の比較社会学 I』（勁草書房、1990年）96頁）

6 「他者」と<他者>の使い分けについては、大澤真幸『身体の比較社会学 I』（勁草書房、1990年）106頁等も参照のこと。

7 大澤真幸『電子メディア論』（新曜社、1995年）13頁～参照。

8 大澤真幸『身体の比較社会学 I』（勁草書房、1990年）7頁。

9 以後みていくとおり、ある種の超越性を持った存在が他者として現れた場合、それは超越した、行為主体とは絶対的な差を持った存在として、<他者>として立ち現れる。

10 作田啓一『個人主義の運命』（岩波書店、1981年）11頁。

11 同上 115頁。

12 同上 17頁。

13 本論文ではジラールの意味での「媒介」項をしばしば「他者」と呼び、この「他者」と感情の「主体」との関係を考えるという意味において、人と人との関係を扱う。しかし、作田がしばしばこの「他者」と感情の「主体」を繋ぐジラールの意味における「対象」にも人を据えるのに対し、本論文ではこの「対象」に文化・芸術作品等を主に当てはめて考える。この点が、作田の議論と本論文の議論の主たる相違点であろう。

14 同上 22頁。

15 同上 189頁。

16 西永良成『「個人」の行方—ルネ・ジラールと現代社会』（大修館書店、2002年）26頁。

17 マクルーハンはメイロウィッツの分類で言うところの「メディア論」的なメディアを、

---

メディアの「内容」あるいは「機能」、「メディア論」的なメディアの「形式」と呼ぶ。マーシャル・マクルーハン（森常治訳）『グーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』（みすず書房、1986年）410頁、マーシャル・マクルーハン（栗原裕・河本仲聖訳）『メディア論—人間拡張の諸相』（みすず書房、1987年）8頁等参照。

18 ジョシュア・メイロウィッツ（安川一、高山啓子、上谷香陽訳）『場所感の喪失—電子メディアが社会的行動に及ぼす影響』（新曜社、2003年）。

19 佐藤俊樹『ノイマンの夢—近代の欲望—情報化社会を解体する』（講談社、1996年）80頁他。

20 後に詳しく説明するように、この「他者」の性質には、感情の主体とその「他者」の関係が心的・物理的に近接しているか、離れているか（ジラルールの用語では「他者＝内的媒介者」か、「他者＝外的媒介者」か）といったものも含まれる。

21 ジラルールは祭りを含む儀礼を特別な意味合いを持つものとして扱っているが、ここではそのような特別な意味合いにおいてこれを用いているのではないということを断っておく。

22 ロビン・ダンバー（松浦俊輔、服部清美訳）『ことばの起源—猿の毛づくろい、人のゴシップ』（青土社、1998年）99～100頁参照。

23 同上 103頁参照。

24 同上 103～104頁参照。

25 その他にこのようなダンバーの議論を取り上げているものとしては、西垣通『IT革命—ネット社会のゆくえ—』（岩波書店、2001年）114頁～等が挙げられる。

26 共同態・集合態といった表現は真木悠介に負う。

真木悠介『現代社会の存立構造』（筑摩書房、1977年）参照。

27 垂直／水平という表現は真木悠介に負う。

浅田彰『構造と力—記号論を超えて』（勁草書房、1983年）60頁参照。

28 0 または 0' とも表記される。また、大澤はこれを「理想態」と呼んでいる。「理想態」について詳しくは、大澤真幸『身体の比較社会学 I』（勁草書房、1990年）127頁を参照のこと。

29 渡辺公三『レヴィ=ストロース—構造』（講談社、1996年）75頁参照。

30 浅田彰『構造と力—記号論を超えて』（勁草書房、1983年）108頁。

31 今村が「ルネ・ジラルールは、ジョルジュ・バタイユのまっとうな継承者である」と述べるように、このようなジラルールの問題意識は多分にバタイユ（Georges Albert Maurice Victor Bataille）を引継ぎ、彼のそれと重なり合っている。

今村仁『呪われた部分—バタイユ論』（『暴力のオントロジー』所収、勁草書房、1982年）206頁。

32 水越伸『デジタル・メディア社会』（岩波書店、2002年）262頁。

33 山口昌男『スケープゴートの詩学へ』（『文化の詩学 II』所収、岩波書店、1983年（2002年））52頁。

34 山口昌男『スケープゴートの詩学へ』（『文化の詩学 II』所収、岩波書店、1983年（2002年））52頁参照。

35 ミケル・ボルク＝ヤコブセン（池田清訳）『ラカンの思想』（法政大学出版局、1999年）381頁。

36 アレクサンドル・コジェーヴ（上妻精、今野雅方訳）『ヘーゲル読解入門』（国文社、1987年）14頁～等参照。

37 ルネ・ジラルール（小池健男訳）『世の初めから隠されていること』（法政大学出版局、1984年）参照。

38 作田啓一『個人主義の運命』（岩波書店、1981年）22頁。

39 ポール・デュムシエル、ジャン・ピエール・デュピュイ（織田年和、富永茂樹訳）『物の地獄—ルネ・ジラルールと経済の理論』（法政大学出版、1990年）33頁参照。

- 
- 40 同上はしがき参照。
- 41 西永良成『「個人」の行方—ルネ・ジラールと現代社会』(大修館書店、2002年) 26頁。
- 42 後述するとおり、この「外的媒介」、「内的媒介」の区別は、「個人」という概念に沿わず、主客を積極的に分けることをしない、中世ヨーロッパの即時的かつ性格的な農村共同態等においては必要ではない。
- 43 ルネ・ジラール(吉田幸男訳)『欲望の現象学』(法政大学出版局、1971年) 9頁。
- 44 これらの概念は、ニーチェの用語、ルサンチマンをイメージして使われている。
- 45 ラカンも憎悪という感情に対し、同様の解釈をしている。以下スラヴォイ・ジジエク(鈴木晶訳)『汝の症候を楽しめ—ハリウッド vs ラカン』(青土社、1995年) 21頁より抜粋。「ラカンは『精神分析の倫理』の中で、フロイトがキリスト教的な『隣人愛』をすんなり認めていないことを強調しているが、その際、ラカンの頭にあったのはまさしくこうした厄介なジレンマである。貧しい無力な隣人という理想化された姿、たとえば飢えたアフリカ人とかインド人を愛することは容易だ。言い換えれば、隣人を愛するのが容易なのは、その隣人が私たちから遠く離れているとき、つまり私たちと隣人の間に適正な距離があるときに限られる。隣人が私たちに接近しすぎて、私たちがその接近に息苦しさをおぼえた瞬間、たちまち問題が生じる。隣人がその姿を私たちの前にさらしすぎたとき、突如として愛情は憎悪に変わるのだ。」
- 46 ルネ・ジラール(吉田幸男訳)『欲望の現象学』(法政大学出版局、1971年) 59頁。
- 47 大澤真幸『身体の比較社会学 I』(勁草書房、1990年) 99頁～参照。
- 48 マーク・ブキャナン(阪本芳久訳)『複雑な世界、単純な法則』(草思社、2005年) 65頁。
- 49 グラノヴェターの聞き取り調査では、対象者のうちの十六パーセントが「しょっちゅう」会っている人のついでで仕事を得たのに対し、八十四パーセントの人は「時たま」あるいは「ごくまれに」しか会わない人のついでで就職していた。
- マーク・ブキャナン(阪本芳久訳)『複雑な世界、単純な法則』(草思社、2005年) 65頁。
- 50 今村仁『暴力の社会存在論へ向けて』(『暴力のオントロジー』所収、勁草書房、1982年)。
- 51 ルネ・ジラール(吉田幸男訳)『欲望の現象学』(法政大学出版局、1971年) 59頁。
- 52 ポール・デュムシエル、ジャン・ピエール・デュピュイ(織田年和、富永茂樹訳)『物の地獄—ルネ・ジラールと経済の理論』(法政大学出版、1990年) 39頁参照。
- 53 ここでの「神」や「王」は大澤が言うところの「集権身体」として機能しているものと考えられる。「集権身体」について詳しくは大澤真幸『身体の比較社会学 I』(勁草書房、1990年) 201頁を参照のこと。
- 54 ルネ・ジラール(古田幸男訳)『暴力と聖なるもの』(法政大学出版局、1982年) 150頁。
- 55 同上 330頁～参照。
- 56 ルネ・ジラール(小池健男訳)『世の初めから隠されていること』(法政大学出版局、1984年) 10頁参照。
- 57 大澤真幸『身体の比較社会学 I』(勁草書房、1990年) 50頁。
- 58 同上 50頁～参照。
- 59 ジャック・ラカン(宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次訳)『エクリ I』(弘文堂、1972年) 125頁。
- 60 同上 126頁。
- 61 ここでの「欲求」は本論における「欲望」の意である。
- 62 ジャック・ラカン(宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次訳)『エクリ I』(弘文堂、1972年) 131頁。
- 63 「ナルシシズム」についてはルネ・ジラール(浅野敏夫訳)『ミメシスの文学と人類

学』(法政大学出版局、1985年)106頁～等参照。「自我理想」についてはルネ・ジラール(古田幸男訳)『暴力と聖なるもの』(法政大学出版、1982年)281頁～等参照。

64 同上 384 頁。

65 同上。

66 内界(In-enwelt)、環界=環境世界=環世界(Umwelt)はドイツの生物学者、ヤーコプ・フォン・ユクスキュル(Jakob Johann Baron von Uexküll)が提唱した概念である。ここでの「内界から環界へという円環の破壊」とは幼児が発育に伴って象徴秩序(ラカンがいうところの象徴界)へ参入していくことを意味する。

67 ジャック・ラカン(宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次訳)『エクリ I』(弘文堂、1972年)129頁。

68 大澤真幸『身体の比較社会学 I』(勁草書房、1990年)77頁参照。また、ここでの「取り込み」とは、<他者>において現成している志向作用を、<自己>におけるそれとして、錯認的に引き受けることであるとされ、「投射」とは、これと対照的に、<自己>の体験や志向作用を、<他者>のそれとして認定することであるとされる。(大澤真幸『身体の比較社会学 I』(勁草書房、1990年)77頁参照)このような「引き込み」、「投射」といった営為は、概して「模倣以前の」な領域、あるいは「想像界」において方向付けられるものと捉えられる。

69 クリスチャン・メッツ(鹿島茂訳)『映画と精神分析—想像的シニフィアン』(白水社、1981年)10頁。

70 同上 11 頁。

71 フリードリヒ・キットラー(石光泰夫、石光輝子訳)『グラモフォン・フィルム・タイプライター』(筑摩書房、1999年)31頁。

72 同上 21 頁。

73 中井の「ミッテル」、「メディウム」概念への言及箇所については、後藤嘉宏『中井正一のメディア論』(学文社、2005年)7頁～参照。なお、前述のメイロウツツによる「メディア論」、「メディウム論」という定義との関連性はない。

74 中井正一『美学入門』(朝日新聞社、1975年)135頁。

75 北田暁大『<意味>への抗い—メディアテーションの文化政治学』(せりか書房、2004年)54頁。

76 大澤真幸『二人の天使—複製技術時代の芸術』(『美はなぜ乱調にあるのか』所収、青土社、2005年)。

77 2.2 以降で取り上げる電子メディアにおける人の好悪の感情と「他者」の関係性の分析を行うには、まず「近代的な個人」がいかにか成り立ってきたのか、それがどのようなものなのかということを理解する必要がある。そこで近代化・個人主義をもっと早く体現した西欧における芸術作品に対して人々が抱いてきた感情を中心的に扱うことは有用であろう。

78 例えば、後述するように中世カトリックのような、中間集团的宗教における「礼拝的価値」とプロテスタントにおける「礼拝的価値」には大きな違いがある。ベンヤミンは「礼拝的価値」という言葉をこのように体系的に用いていないが、本論文では大きく分けて2種の「礼拝的価値」を想定し、論文を進める。

79 ヴァルター・ベンヤミン(高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年)18頁。

80 このような宗教的・儀式的な作品に対し「芸術」という言葉を用いることが可能か否かについては意見が分かれるところであるが、ここでは、ベンヤミンの用法にしたがって、これらも「芸術」として扱う。

81 作田啓一『個人主義の運命』(岩波書店、1981年)76頁～。

82 デイヴィッド・リースマン(加藤秀俊訳)『孤独な群集』(みすず書房、1964年)14頁参照。



83 洗礼、堅振、聖体、告解、終油、叙階、婚姻の七つで、神と人間とを仲介し、神の恵みを人間に与える儀式のこと。十二世紀ころからこの七つとされた。

84 通常、中世の社会形態は教皇を頂点とする聖界と、皇帝を頂点とする俗界とに分けられて考えられる。但し両者とも神をそのさらに超越した地点に位置づけた階層的なものである点では共通しており、本論文では積極的に両方の世界を分けて考えることをしない。

85 甚野がワラフリド・ストラボが840～842年の間に作成した書物を引いて述べているところによると、厳密には聖界における身分秩序は上から、教皇、総大司教、大司教、首都大司教、司教、修道院長、上級の宮廷礼拝堂付司教、下級の宮廷礼拝堂付司教、司祭、下級司祭、助祭と副助祭、教会の悪魔払いの祈祷者、教会の門番、侍祭・教師・詠唱者・詩篇労働者となっており、当時の身分体系はかなり細かく階層化されていたことが分かる。甚野尚志『中世ヨーロッパの社会観』（講談社、2007年）13頁参照。

86 秀村欣二編『西洋史概説 第4版』（東京大学出版会、1988年）97頁参照。

87 同上 98頁参照。

88 「仮象」という表現はベンヤミンに拠る。

ヴァルター・ベンヤミン（高木久雄・高原宏平訳）『複製技術時代における芸術作品』（佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年）参照。

89 ウンベルト・エーコ編著『美の歴史』（東洋書林、2005年）100頁。

90 マクルーハンによると、中世におけるテクニクの注解は「光沢＝グロス」と呼ばれていた。同上 164頁参照。

91 ヴァルター・ベンヤミン（高木久雄・高原宏平訳）『複製技術時代における芸術作品』（佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年）30頁参照。

92 甚野尚志『中世ヨーロッパの社会観』（講談社、2007年）266～頁参照。

93 同上 266頁参照。

94 ここでは意図的に「崇拝」ではなく、「崇敬」という言葉を用いている。ローマ＝カトリック教会は、聖画像への敬意は、文化・芸術作品自体を崇める偶像崇拝ではなく、その背後に存在する神を崇めているのであり、「崇拝」ではなく「崇敬」、「崇愛」であるとする。永田諒一『宗教改革の真実』（講談社、2004年）90頁参照。

95 厳密にはこのような感主観的な規範や象徴秩序の領域は外部に実在するわけではない。ただし、このような領域内においては、まるでこのような規範や象徴秩序があらかじめ存在していたかのように「主体」には感じられるのである。

96 真木悠介『現代社会の存立構造』（筑摩書房、1977年）6頁参照。

97 封建貴族（多くの場合城主）は一定の領域内に居住する人々すべての上に、ひとしく行使される領域的（一元的）人支配権・命令権を有し、また、領域内居住民による自発的な暴力行使、自力救済を原理的に否定し、領域内の平和と秩序を維持しうる唯一最高の物理的強制気権・警察権を有していた。

秀村欣二編『西洋史概説 第4版』（東京大学出版会、1988年）91頁参照。

98 ジャック・アタリ（山内昶訳）『所有の歴史—本義にも転義にも』（法政大学出版、1994年）232頁。

99 ヴァルター・ベンヤミン（高木久雄・高原宏平訳）『複製技術時代における芸術作品』（佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年）20頁。

100 同上 20頁。

101 マクルーハンが近代以降、視覚的な価値が重んじられるようになるのは、文字型文化、活版印刷技術の発展によるということを主張するが、本論では後述するように文字と印刷技術の発展のみが視覚を重んじる人間を作り上げたという立場はとらない。ただし、中世の人々と近代の人々の間でマクルーハンが指摘するような感覚の違いは認めることができ、彼の議論は有効であると考えられる。ここでの引用箇所についてはマーシャル・マクルーハン（森常治訳）『ゲーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』（みすず書房、1986年）101頁参

---

照。

102 デイヴィッド・リースマン (加藤秀俊訳) 『孤独な群集』 (みすず書房、1964年) 6頁参照。

103 同上。

104 同上。

105 ベネディクト・アンダーソン (白石さや、白石隆訳) 『増補 想像の共同態—ナショナリズムの起源と流行』 (NTT出版、1997年) 49頁参照。

106 同上 48頁参照。

107 同上 49頁参照。

108 マーシャル・マクルーハン (森常治訳) 『グーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』 (みすず書房、1986年) 43頁。

109 マーシャル・マクルーハン (森常治訳) 『グーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』 (みすず書房、1986年) 89頁。

110 デイヴィッド・リースマン (加藤秀俊訳) 『孤独な群集』 (みすず書房、1964年) 8頁参照。

111 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳) 『複製技術時代における芸術作品』 (佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年) 20頁。

112 同上 37頁。

113 作田啓一『個人主義の運命』 (岩波書店、1981年) 78頁参照。

114 ウンベルト・エーコ編著『美の歴史』 (東洋書林、2005年) 105頁参照。

115 同上。

116 ユルゲン・ハーバーマス (Jürgen Habermas) 『公共性の構造転換 (第2版)』 (未来社、1994年) 15頁～参照。

117 岩淵潤子『美術館の誕生』 (中央公論社、1995年) 40頁参照。

118 同上 41頁参照。

119 同上 40頁参照。

120 マックス・ヴェーバー (大塚久雄訳) 『プロテスタンティズムの倫理と精神』 (岩波文庫、1989年) 207頁参照。

121 同上 351頁参照。

122 山田勝「イギリス貴族—ダンディたちの美学と生活」 (創元社、1994年) 184頁。

123 十一世紀末・十二世紀末頃までに封建貴族 (城主) は領域的裁判支配権を有するようになり、分散的人支配権しか所有しえなかった時よりも明確に法や規則を市民に適用することができた。

秀村欣二編『西洋史概説 第4版』 (東京大学出版会、1988年) 91頁参照。

124 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳) 『複製技術時代における芸術作品』 (佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年) 37頁。

125 金子晴勇『ヨーロッパの人間像—「神の像」と「人間の尊厳」の思想史的研究』 (知泉書館、2002年) 6～7頁。

126 同上 6頁。

127 同上 8頁。

128 作田啓一『個人主義の運命』 (岩波書店、1981年) 86頁。

129 同上 99頁。

130 マックス・ヴェーバー (大塚久雄訳) 『プロテスタンティズムの倫理と精神』 (岩波文庫、1989年) 157頁。

131 このような「主体」の内面に仮構された超越的な存在は、大澤が述べる「抽象身体」に相当するであろう。「抽象身体」について詳しくは大澤真幸『身体の比較社会学 I』 (勁草書房、1990年) 277頁等参照。

132 大澤が佐藤康邦を引き継いで述べているように、遠近法という語を緩い意味において理解するならば、すなわち、対象となっている事物を縮尺して描くことによって三次元的な奥行きを平面上にもたらし技法という意味で理解するならば、遠近法は、西欧以外の社会にも見出されるし、また西欧に限ったとしても、ルネサンスよりもずっと古くから存在している。(大澤真幸『美はなぜ乱調にあるのか』(青土社、2005年)22～23頁参照。)また、マクルーハンもギリシャにおいては固定された視点も消点もない遠近法である、短縮図法が存在していたことを指摘している。(マーシャル・マクルーハン(森常治訳)『ゲーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』(みすず書房、1986年)89頁参照)ここで問題にしているのはこのような広義の意味における「遠近法」や「短縮図法」ではなく、ルネサンス以前においては存在しなかった、消点を有する一点透視図法、中心遠近法であることに留意されたい。

133 ここではルネサンス期と古典主義期の文化・芸術作品の違いについて詳しく論じる余裕がない。しかし、ルネサンス期の文化・芸術作品に見られる特徴、あるいはそのような文化・芸術作品を生み出した心性を徹底させたのが古典主義期であるとみなしうるし、本論においては独断、区別する必要のないと判断した。(ルネサンス期と古典主義期の文化・芸術作品、あるいはそれを生み出す人々の心性の違いについて詳しくは、大澤真幸『美はなぜ乱調にあるのか』(青土社、2005年)32頁～等参照のこと)また、このことは、ヴェーバーがルター派の教義をカルヴィニズムのそれと比したときに、「資本主義の精神」への親和度が「徹底されていない」としていることとも関係してくるだろう。

134 マックス・ヴェーバー(大塚久雄訳)『プロテスタンティズムの倫理と精神』(岩波文庫、1989年)211頁。

135 同上212頁参照。

136 ヴァルター・ベンヤミン(高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999年)19頁。

137 マックス・ヴェーバー(大塚久雄訳)『プロテスタンティズムの倫理と精神』(岩波文庫、1989年)208頁。

138 プロテスタンティズムの台頭に伴って、16世紀初頭よりドイツを中心に各地で聖画像を破壊・破棄する運動が興隆した。

永田諒一『宗教改革の真実』(講談社、2004年)88頁～参照。

139 宗教改革期以前にも8世紀、9世紀の聖像破壊運動(イコノクラスム)に続く聖画像論争が存在していた。マクルーハンが指摘するように、この東方教会とローマ=カトリック教会との聖画像に対する立場の違いは直接信仰や教義とは関係がなく、「知覚」上の断絶によるところが多きい。

マーシャル・マクルーハン(森常治訳)『ゲーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』(みすず書房、1986年)106頁参照。

140 ベンヤミンは『複製技術時代における芸術作品』の原注において、ヘーゲル(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)の歴史哲学講義を、「礼拝的価値」と「展示的価値」の対極性の概念を、観念論の枠内で考えられるかぎりもっとも明瞭なかたちとして引用している。この引用は神の仮象として「礼拝的価値」を持つ芸術は、その表現自体は、美的な価値を有したものとして扱われていなかったことに対して示唆的であるので、ここでも取り上げる。以下講義より抜粋。

「ひとはずでに古くから形象を持っていた。敬虔な信仰は、礼拝のための形象をすでに古くから必要としていたのである。もちろん、それが美しい形象である必要はなかった。いや、美しければむしろ有害だった。美しい形象のなかには、やはり外面的なものの精神が人間に語りかけることになってしまうのである。」

ヴァルター・ベンヤミン(佐々木基一編)『複製技術時代の芸術』(晶文社、1999年)139頁。

- 
- 141 同上 88 頁。
- 142 同上 28 頁。
- 143 大澤真幸『美はなぜ乱調にあるのか』（青土社、2005 年）24 頁参照。
- 144 同上 23 頁参照。
- 145 ピーター・ゲイ（富山太佳夫訳）『快樂戦争—ブルジョワジーの経験』（青土社、2001 年）259 頁。
- 146 例えば、聖公会は、教義上プロテスタントだが、カトリックの儀式・礼拝を行う。
- 147 大澤真幸『美はなぜ乱調にあるのか』（青土社、2005 年）30 頁参照。
- 148 マックス・ヴェーバー（大塚久雄訳）『プロテスタンティズムの倫理と精神』（岩波文庫、1989 年）158 頁参照。
- 149 櫛島次郎『神の比較社会学』（弘文堂、1987 年）104 頁。
- 150 例えば、フランスでは、大革命以降、一時的に貴族制は廃止されたが、ナポレオン没落後の王政復古に伴い、貴族制が復活した。しかしながら、平等主義をすでに知っているフランスでは、実質的権力を持つ者はきわめて少なく、いわば「社交界における権力」という装飾的威圧を持つだけの者が多かった。
- 山田勝「イギリス貴族—ダンディたちの美学と生活」（創元社、1994 年）5 頁～参照。
- 151 アビング（Hans Abbing）が指摘するように、しばしば下層階級の人々にあっても、「高級芸術」に対しては敬意を払う。
- ハンス・アビング（山本和弘訳）『金と芸術』（グラムブックス、2007 年）37 頁他参照。
- 152 例えば、ドレスデン美術館、バチカン美術館と並び、最古の美術館の一つであるルーブル美術館は 1793 年七月二十三日、国民公会がルーブル宮の現グランドギャラリーにおいて王家のコレクションを一般公開したことがその始まりである。
- 153 渡辺裕『聴衆の誕生』（春秋社、1989 年）16 頁参照。
- 154 大澤真幸『美はなぜ乱調にあるのか』（青土社、2005 年）43 頁参照。
- 155 同上 69 頁。
- 156 同上 76 頁～参照。
- 157 ブルジョア階級に属さない、「大衆芸術」とでもいえるような文化・芸術作品を享受している「主体」も当然存在するであろうが、ここでは扱わない。そのような「主体」を想定するならば、ここでの「高級芸術」を「大衆芸術」に、「ブルジョア階級」を「一般市民」もしくは「プロレタリア階級」に置き換えて考えれば、ある程度検証の代わりを成す。しかし、存在することよりも視覚で捉えることが重要になった近代において、一般的に無産階級に属した人々よりも、ブルジョア階級や裕福な商工業者の方が文化・芸術を享受できたと想定するのは間違いではないだろう。
- 158 真木悠介『現代社会の存立構造』（筑摩書房、1977 年）6 頁参照。
- 159 ハンス・アビング（山本和弘訳）『金と芸術』（グラムブックス、2007 年）37 頁他参照。
- 160 ホブズボーム（Eric John Ernest Hobsbawm）の概念。
- 161 渡辺裕『聴衆の誕生』（春秋社、1989 年）17 頁～参照。
- 162 ルネ・ジラル（古田幸男訳）『暴力と聖なるもの』（法政大学出版局、1982 年）463 頁参照。
- 163 同上 464 頁参照。
- 164 同上 470 頁参照。
- 165 大澤真幸『電子メディア論』（新曜社、1995 年）67 頁参照。
- 166 しかし、メッツが指摘するように、想像的關係を「他者」と築きやすいフォーマットの芸術とそうではない芸術の区別は存在する。（メッツが最も想像的だと述べているフォーマットは映画である）
- クリスチャン・メッツ（鹿島茂訳）『映画と精神分析—想像的シニフィアン』（白水社、1981

---

年) 94 頁等参照。

167 大澤真幸『電子メディア論』(新曜社、1995 年) 139 頁。

168 ゲイは『快樂戦争—ブルジョワジーの経験』において、「十九世紀以前に、ブルジョワのように収集の誘惑に屈しやすい階級が現れることはなかった。」と述べている。

ピーター・ゲイ (富山太佳夫訳)『快樂戦争—ブルジョワジーの経験』(青土社、2001 年) 260 頁。

169 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999 年) 37 頁参照。

170 ピエール・ブルデュエ (石井洋二郎訳)『ディスタンクシオン I』(藤原書店、1990 年) 46 頁。

171 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999 年) 19 頁。

172 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999 年) 12 頁。

173 ヴァルター・ベンヤミン (佐々木基一編)『複製技術時代の芸術』(晶文社、1999 年) 138 頁。

174 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999 年) 15 頁。

175 同上 17 頁。

176 同上 17 頁。

177 同上 17 頁。

178 ヴァルター・ベンヤミン (高木久雄・高原宏平訳)『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、晶文社、1999 年) 14 頁。

179 同上 21 頁。

180 ここで「おたく」ではなく「オタク」を用いたのは、これが蔑称でないことを示すためである。

181 ロラン・バルト (花輪光訳)『作者の死』(『物語の構造分析』所収、みすず書房、1979 年) 85 頁。

182 佐藤俊樹『ノイマンの夢・近代の欲望—情報化社会を解体する』(講談社、1996 年) 82 頁参照。

183 同上 86 頁参照。

184 水越伸『デジタル・メディア社会』(岩波書店、2002 年) 20~21 頁参照。

185 ディヴィッド・リースマン (加藤秀俊訳)『孤独な群集』(みすず書房、1964 年) 6 頁等参照。

186 マックス・ヴェーバー(大塚久雄訳)『プロテスタンティズムの倫理と精神』(岩波文庫、1989 年) 17 頁参照。

187 キャロリン・マーヴィン (吉見俊哉・水越伸・伊藤昌亮訳)『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』(新曜社、2003 年) 379 頁他参照。

188 同上 319 頁。

189 同上 265 頁等参照。

190 同上 379 頁等参照。

191 パース (Charles Sanders Peirce) は記号を象徴記号 (symbol)・指標記号 (index)・類像記号 (icon) に分けて考えた。詳しくは石田英敬『記号の知/メディアの知』(東京大学出版、2003 年) 69 頁~参照。

192 ここではこの人物がタレントである必要はなく、テレビのメッセージ内における人物であれば誰でも良いが、分析の便宜上それがタレントであると仮定し、進めていくこととする。

- 
- 193 ここでの例はラジオ番組上で起こったことだが、テレビにおいてもまったく同じ構図の人の好悪の感情と「他者」の関係性を見出せる。
- 194 大澤真幸『電子メディア論』（新曜社、1995年）151頁参照。
- 195 同上 153頁参照。
- 196 日本においては、美智子夫人や力道山など、テレビが生み出した「国民的スター」は枚挙に暇がない。
- 197 北田暁大『嗤う日本のナショナリズム』（日本放送出版協会、2005年）145頁。
- 198 大澤真幸『電子メディア論』（新曜社、1995年）81頁。
- 199 同上 82頁。
- 200 同上 62頁～、大澤真幸『身体の比較社会学 I』（勁草書房、1990年）45頁等参照。
- 201 大澤真幸『電子メディア論』（新曜社、1995年）64頁参照。
- 202 同上 76頁参照。
- 203 同上 74頁。
- 204 ローレンス・レッシング（山形浩生訳）『コモンズ—ネット上の所有権強化は技術革新を殺す』（翔泳社、2002年）45頁～参照。
- 205 西垣通『思想としてのパソコン』（NTT出版、1997年）8頁参照。
- 206 水越伸『デジタル・メディア社会』（岩波書店、2002年）63頁参照。
- 207 斉藤由多加『マッキントッシュ誕生の真実』（毎日コミュニケーションズ、2003年）所収のウォズニアック（Steve Wozniak）、マッケナ（Regis McKenna）、ケイ（Alan Kay）のインタビュー参照（各氏のカウンターカルチャーについての発言は49頁、80頁、124頁他）。
- 208 「ホビイスト」という表現はタークルに負う。
- 209 「ハードウェアハッカー」という表現はレビー（Steven Levy）に負う。
- 210 1975年から1986年までシリコンバレーで開かれていた、コンピュータホビイストの会合。アップルの創立者であるウォズニアック（Steve Wozniak）やジョブス（Steven Paul Jobs）が在籍していたことでも有名。ホームブルー・コンピュータ・クラブについて詳しくはスティーブン・レビー（古橋芳恵、松田信子訳）『ハッカーズ』（工学社、1987年）266頁～等参照。
- 211 「ギーク」の定義等について詳しくはジョン・カッツ（松田和也訳）『ギークス—ビルゲイツの子供たち』（飛鳥新社、2001年）の序章を参照のこと。
- 212 「べき乗則」について詳しくは、マーク・ブキャナン（阪本芳久訳）『複雑な世界、単純な法則』（草思社、2005年）127頁～等参照。
- 213 Read Only Member の略。インターネットを閲覧するのみで、発言することのない「ユーズ」を指す。
- 214 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』（早川書房、1998年）20頁等参照。
- 215 西垣通『思想としてのパソコン』（NTT出版、1997年）17頁。
- 216 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』（早川書房、1998年）168頁参照。
- 217 西垣通『デジタル・ナルシス—情報科学のパイオニアたちの欲望』（岩波書店、1991年）41頁。
- 218 タークルはこれを「ロマンテックリアクション」と呼んでいる。
- 219 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』（早川書房、1998年）39頁～参照。
- 220 スティーブン・レビー（古橋芳恵、松田信子訳）『ハッカーズ』（工学社、1987年）237頁等参照。
- 221 PCをカウンターカルチャーとして享受していた人々がマルクス主義やイリイチ（Ivan

---

Illich) の思想にどの程度直接的な影響を受けていたのかについては明らかではない。ただし、シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 56頁やスティーブン・レビー(古橋芳恵、松田信子訳)『ハッカーズ』(工学社、1987年) 237頁では、「ホビイスト」がこのような思想家から影響を受けていることが示唆されている。

222 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 40頁参照。

223 同上 40頁。

224 同上 40頁参照。

225 ジョン・カツ(松田和也訳)『ギークス—ビルゲイツの子供たち』(飛鳥新社、2001年) 36頁。

226 この表現はレイモンド(Eric Steven Raymond)に負う。

227 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 67頁

228 同上 69頁、ポール・グレアム(川合史朗訳)『ハッカーと画家—コンピュータ時代の創造者たち』(オーム社、2005年)等参照のこと。

229 水越伸『デジタル・メディア社会』(岩波書店、2002年) 65頁等参照。

230 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 41頁参照。

231 サンステイーン(Cass Sunstein)が『インターネットは民主主義の敵か』の中で提唱した概念。

232 この「対話性」という性質を持つメディアはPCやインターネットだけではなく、例えば電話のような電子メディアも、「対話性」を有していると言える。

233 西垣通『聖なるヴァーチャル・リアリティー—情報システム社会論』(岩波書店、1995年) 51頁参照。

234 西垣通『聖なるヴァーチャル・リアリティー—情報システム社会論』(岩波書店、1995年) 51頁参照。

235 ここで、対話性を持った電子メディアにおいては必ず仮想の性格を「メタ自己」として、「他者性」を持ったものとして立ち上げて、それと同一化することでしか発話することができないということについて詳しく立証するスペースはない。このことが詳しく論じられているものとしては、大澤真幸『電子メディア論』(新曜社、1995年)(p23~)がある。詳しくはそちらを参照されたい。

236 同上 16頁参照。

237 Multi-User Dungeon あるいは Multi-User Domain の略。欧米を中心に広がったマルチユーザー・コンピュータ・ゲームの一種。テキストベースのものが多い。MUDについて詳しくはハワード・ラインゴールド(会津泉訳)『バーチャルコミュニティ』(三田出版会、1995年) 266頁~等も参照のこと。

238 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 16頁参照。

239 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 248頁参照。

240 同上 248頁参照。

241 この意味においてポストモダンにおける主体の脱中心化、アイデンティティの複数化等を手放しに礼賛する言説は現実味を帯びていないといえる。

242 多重人格社会という言葉は室井に負う。

243 シェリー・タークル『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』(早川書房、1998年) 54頁参照。

---

244 Social Networking Service の略称。

245 同上 353 頁参照。

246 オンライン・セルフとう表現はタークルに負う。

247 西垣通『聖なるヴァーチャル・リアリティー情報システム社会論』（岩波書店、1995年）116 頁参照。

248 このような文化・芸術作品については榎木野衣『増補シュミレーショニズム』（筑摩書房、2001年）等参照。

249 増田聡『その音楽の〈作者〉とは誰か』（みすず書房、2005年）13 頁参照。



---

<参考文献>

- ・ Abbing, H. 2002 *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press. =2007 山本和弘訳『金と芸術』, グラムブックス。
- ・ Anderson, B. 1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (revised edition)*, Routledge. =1997 白石さや、白石隆訳『増補 想像の共同態—ナショナリズムの起源と流行』, NTT 出版。
- ・ Attali, J. 1988 *Au propre et au figuré : Une histoire de la propriété*, Librairie Arthème Fayard. =1994 山内昶訳『所有の歴史—本義にも転義にも』, 法政大学出版。
- ・ Barthes, R. 1968 *"La mort de l'auteur" Roland Barthes: OEuvres complètes tome 2: 1966-1973 (Eric Marty ed.)*, Seuil. =1979 花輪光訳『作者の死』(『物語の構造分析』所収), みすず書房。
- ・ Benjamin, W. 1935 *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. =1999 高木久雄・高原宏平訳『複製技術時代における芸術作品』(佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収), 晶文社。
- ・ Bourdieu, P. 1972 *La Distinction: critique sociale du Jugement*, Minuit. =1990 石井洋二郎訳『ディスタクシオン I』, 藤原書店。
- ・ Buchanan, M. 2002 *Nexus: Small Worlds and the Groundbreaking Science of Networks*, W. W. Norton. =2005 阪本芳久訳『複雑な世界、単純な法則』, 草思社。
- ・ Dunbar, R. 1996 *Grooming, Gossip and Evolution of Language*, Harvard University Press. =1998 松浦俊輔、服部清美訳『ことばの起源—猿の毛づくろい、人のゴシップ』, 青土社。
- ・ Dumouchel, P. & Dupuy J. P. 1979 *L'enfer des choses : René Girard et la logique de l'économie*, Seuil. =1990 織田年和、富永茂樹訳『物の地獄—ルネ・ジラールと経済の理論』, 法政大学出版。
- ・ Eco, U. 2004 *Storia della bellezza*, Bompiani. =2005 植松靖夫、川野美也子訳『美の歴史』, 東洋書林。
- ・ Gay, P. 1998 *Pleasure Wars The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, W. W. Norton. =2001 富山太佳夫訳『快樂戦争—ブルジョワジーの経験』, 青土社。
- ・ Girard, R. 1971 *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset. =1971 古田幸男訳『欲望の現象学—文学の虚偽と真実』, 法政大学出版局。
- ・ Girard, R. 1972 *La Violence et le sacré*, Bernard Grasset. =1982 古田幸男訳『暴力と聖なるもの』, 法政大学出版局。
- ・ Girard, R. 1978 *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle. =1984 小池健男訳『世の初めから隠されていること』, 法政大学出版局。
- ・ Girard, R. 1978 *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and*

- 
- Anthropology*, Johns Hopkins University Press. =1985 浅野敏夫訳『ミメーシスの文学と人類学』, 法政大学出版局。
- Graham, P. 2004 *Hackers and Painters: Big Ideas from the Computer Age*, O'Reilly Media. =2005 川合史朗訳『ハッカーと画家—コンピュータ時代の創造者たち』, オーム社。
  - Habermas, J. 1962/1990 *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied. =1994 細谷貞雄、山田正行訳『公共性の構造転換 (第2版)』, 未来社。
  - Jacobsen M. B. 1990 *Lacan: le Maître absolu*, Flammarion. =1999 池田清訳『ラカンの思想』, 法政大学出版局。
  - Katz, J. 2000 *Geeks: How Two Lost Boys Rode the Internet Out of Idaho*, Villard. =2001 松田和也訳『ギークス—ビルゲイツの子供たち』, 飛鳥新社。
  - Kittler, F. 1986 *Grammophone, Film, Typewriter*, Brinkman & Bose. =1999 石光泰夫、石光輝子訳『グラモフォン・フィルム・タイプライター』, 筑摩書房。
  - Kojève, A. 1947 *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard. =1987 上妻精、今野雅方訳『ヘーゲル読解入門』, 国文社。
  - Lacan, J. 1966 *Écrits*, Seuil. =1972 宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次訳『エクリ I』, 弘文堂。
  - Lacan, J. 1978 *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil. =1998 小出浩之、鈴木國文、小川豊昭、南淳三訳『フロイト理論と精神分析技法における自我』, 岩波書店。
  - Lessig, L. 1999 *Code and other laws of cyberspace*, Basic Books. =2002 山形浩生訳『コモンズ—ネット上の所有権強化は技術革新を殺す』, 翔泳社。
  - Lévi-Strauss, C. 1962 *La Pensée sauvage*, Plon. =1976 大橋保夫訳『野生の思考』, みすず書房。
  - Levy, S. 1984 *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, Penguin. =1987 古橋芳恵、松田信子訳『ハッカーズ』, 工学社。
  - Lyon, D. 1994 *Postmodernity*, Open University Press. =1996 合庭惇訳『ポストモダニティ』, せりか書房。
  - Marvin, C. 1988 *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, Oxford University Press. =2003 吉見俊哉、水越伸、伊藤昌亮訳『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』, 新曜社。
  - McLuhan, M. 1962 *THE GUTENBERG GALAXY: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press. =1986 森常治訳『グーテンベルクの銀河系—活字人間の

- 
- 形成』, みすず書房。
- McLuhan, M. 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill. = 1987 栗原裕・河本仲聖訳『メディア論—人間拡張の諸相』, みすず書房。
  - Metz, C. 1977 *Le Signifiant imaginaire, Psychoanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions. =1981 鹿島茂訳『映画と精神分析 想像的シニフィアン』, 白水社。
  - Meyrowitz, J. 1985 *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press. =2003 安川一、高山啓子、上谷香陽訳『場所感の喪失—電子メディアが社会的行動に及ぼす影響』, 新曜社。
  - Raymond, E, S. 1999 *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, O'Reilly & Associates Inc. =1999 山形浩生訳『伽藍とバザール—オープンソース・ソフト Linux マニフェスト』, 光芒社。
  - Rheingold, H. 1993 *The Virtual Community*, Addison Wesley. =1995 会津泉訳『バーチャルコミュニティ』, 三田出版会。
  - Riesman, D. 1961 *The Lonely Crowd*, Yale University Press. =1964 加藤秀俊訳『孤独な群集』, みすず書房。
  - Simon, H.A. 1996 *The Sciences of the Artificial (3rd ed.)*, MIT Press. =1999 稲葉元吉、吉原英樹訳『システムの科学 第3版』, パーソナルメディア。
  - Sunstein, C. R. 2001 *Republic.Com*, Princeton University Department of Art. = 2003 石川幸憲訳『インターネットは民主主義の敵か』, 毎日新聞社。
  - Turkle, C. 1995 *Life on the Screen : Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster. =1998 日暮雅通訳『接続された心—インターネット時代のアイデンティティ』, 早川書房。
  - Weber, M. 1905 *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. =1989 大塚久雄訳『プロテスタンティズムの倫理と精神』, 岩波文庫。
  - Žižek, S. 1992 *Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge. =1995 鈴木晶訳『汝の症候を楽しめ—ハリウッド vs ラカン』, 青土社。
  - 浅田彰 1983 『構造とカー記号論を超えて』 勁草書房。
  - 石田英敬 2003 『記号の知/メディアの知』 東京大学出版。
  - 今村仁 1982 「呪われた部分—バタイユ論」, 『暴力のオントロジー』所収, 勁草書房。
  - 今村仁 1982 「暴力の社会存在論へ向けて」, 『暴力のオントロジー』所収, 勁草書房。
  - 岩淵潤子 1995 『美術館の誕生』, 中央公論社。
  - 大澤真幸 1990 『身体の比較社会学 I』, 勁草書房。
  - 大澤真幸 1995 『電子メディア論』, 新曜社。
  - 大澤真幸 2005 『美はなぜ乱調にあるのか』, 青土社。
  - 柄谷行人 1992 『探求 I』, 講談社。
  - 北田暁大 2004 『<意味>への抗い—メディテーションの文化政治学』, せりか書房。
  - 北田暁大 2005 『嗤う日本のナショナリズム』, 日本放送出版協会。
  - 後藤嘉宏 2005 『中井正一のメディア論』, 学文社。

- 
- ・ 齊藤由多加 2003 『マッキントッシュ誕生の真実』, 毎日コミュニケーションズ。
  - ・ 作田啓一 1981 『個人主義の運命』, 岩波書店。
  - ・ 佐藤俊樹 1996 『ノイマンの夢・近代の欲望—情報化社会を解体する』, 講談社。
  - ・ 榎木野衣 2001 『増補シュミレーションニズム』, 筑摩書房。
  - ・ 甚野尚志 2007 『中世ヨーロッパの社会観』, 講談社。
  - ・ 高階秀爾 1997 『芸術のパトロンたち』, 岩波書店。
  - ・ 中井正一 1975 『美学入門』, 朝日新聞社。
  - ・ 永田諒一 2004 『宗教改革の真実』, 講談社。
  - ・ 西垣通 2001 『IT革命—ネット社会のゆくえ—』, 岩波書店。
  - ・ 西垣通編著訳 1997 『思想としてのパソコン』, NTT出版。
  - ・ 西垣通 1995 『聖なるヴァーチャル・リアリティー—情報システム社会論』, 岩波書店。
  - ・ 西垣通 1991 『デジタル・ナルシスム—情報科学のパイオニアたちの欲望』, 岩波書店。
  - ・ 西永良成 2002 『「個人」の行方—ルネ・ジラールと現代社会』, 大修館書店。
  - ・ 櫛島次郎 1987 『神の比較社会学』, 弘文堂。
  - ・ 秀村欣二編 1988 『西洋史概説 第4版』, 東京大学出版会。
  - ・ 福原泰平 2005 『ラカン—鏡像段階』, 講談社。
  - ・ 真木悠介 1977 『気流の鳴る音—交響するコミュニオン』, 筑摩書房。
  - ・ 真木悠介 1977 『現代社会の存立構造』, 筑摩書房。
  - ・ 増田聡 2005 『その音楽の〈作者〉とは誰か』, みすず書房。
  - ・ 水越伸 2002 『デジタル・メディア社会』, 岩波書店。
  - ・ 室井尚 2000 『哲学問題としてのテクノロジー—ダイダロスの迷宮と翼』, 講談社。
  - ・ 山口昌男 1983 「スケープゴートの詩学へ」, 『文化の詩学Ⅱ』所収, 岩波書店。
  - ・ 山田勝 1994 『イギリス貴族—ダンディたちの美学と生活』, 創元社。
  - ・ 渡辺公三 1996 『レヴィ=ストロース—構造』, 講談社。