

同時性の誇張と圧縮

—音楽の言語性と身体性：「社会学と言語・メディア」に寄せて

森 元孝（早稲田大学・文化構想学部）

wienmoto@waseda.jp

1 「オペラの意味」(1924年)のモチーフから

リヒャルト・ワグナーの場合、『トリスタンとイゾルデ』第二幕にある重唱と、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』の四重唱を除いて、その諸作品において、登場人物は順々に登場してくるのみで、合唱の場面がない。これが聴衆に意味するところは、英雄の登場であり奇蹟の到来ということである。

これに対してヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの場合、あなたと私の世界への参加である。作中人物の個性は、オペラ相互に入れ替えが可能なほどであり、まさしく普遍的なわれわれ関係が主題化となっている。シュッツが、哲学者だとするモーツァルトの主題は、「愛」などではなく¹、「あなた」ということであった²。

この主題は、渡米後の論稿「Making Music Together」³においても繰り返される。Mutual tuning-in relationship と表現される、音楽を介してのあなたと同じ(stimmig)という、一致性(Stimmigkeit)ということである⁴。音楽が、シンボリック・メディア、あるいはコミュニケーション・メディアとして、私とあなたをつなぐということなのだろうか。

一致とは、いったいどのようなことを言うのか。どのような構造をしているのか、それが本稿の主題である。

1.1 Stimmigkeit のコード化？

¹ Alfred Schutz, "Mozart and the Philosophers", in: *Collected Papers II—Studies in Social Theory* (edited by Arvid Brodersen), The Hague 1964, p.184.

² Alfred Schütz, „Sinn einer Kunstform (Musik)“, in: *Theorie der Lebensformen* (hrsg. Von Ilija Srubar), S.307 ff. 森 元孝『アルフレート・シュッツのウィーン—社会科学の自由主義的転換の構想とその時代』(新評論 1995年) 311頁。

³ Alfred Schutz, "Making Music Together: A Study in Social Relationship", in: *Collected Papers II—Studies in Social Theory* (edited by Arvid Brodersen), The Hague 1964, p.159 ff.

⁴ Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne—Zwölf Vorlesungen*, S.366 Fn.18. 本来であれば、Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009 について触れねばならないのだが、別の機会とする。

事実性についての真偽、規範性についての善悪という二値関係を、芸術性についても、美醜としてやはり二値関係として位置づける発想はある。ハーバマス、アルブレヒト・ヴェルマーの見解に従い、美醜をめぐる誠実性(Wahrhaftigkeit)、あるいは真正性(Authenzität)について、ディスクルスにより決着できない性質、なるほど芸術において、作品の美醜、好悪を討議と多数決で決めることなど難しいということはある。

一致性(Stimmigkeit)は、ハーバマスの前提、すなわち言語性コミュニケーションこそが基底にあるとするその前提にこだわると、それと間違えなくある身体性コミュニケーションとの限界領域にある。残念ながら、身体性を言語性に還元することは不可能である。一致性は、言語性と身体性という二つの媒体「言語」と「身体」との相互浸透する限界領域にあるというのが妥当である⁵。

そしてこうした関係は、そもそも言語行為論の前提でもあった。オースチンに遡れば、この値は、happy-unhappyであった。言語行為の接続可能性の値ということであったが、同時にこの形容詞が示すのは、気持ちである。ここにおいて、happy/unhappyを量化することに意味はない。発話が行為につながっていることを、敢えて言葉にすると、この二値に表現されるということである。

音楽についても、その言語性を強調するなら、これが外在的に私とあなたを接続するとも捉えられるが、シュッツの取り上げるモーツァルトの例において重要なことは、音楽が外在的に私とあなたを接続するというのではなく、私とあなたの接続、すなわち一致こそが音楽そのものだというところにある。

ここでの芸術の存在意義を言えば、どの作品に配置しても同じように働く作中人物たちが、私とあなた、すなわち自己が他者とともにあることを、作中人物、役者、そして聴衆が一体となることでわかるということである。そして、ここでの主題は、人間の生ということになる。芸術の根本主題は、「生」ということであろう。そこから分岐する個別作品に、われわれは遭遇している。

無論、美のみが接続を可能とするということではない。すなわち、接続不可能性という接続こそが、かなわぬ「美」を主題にするという場合もある。醜さ、悪もつねに主題となる。

⁵ 媒体「身体」、媒体「言語」、媒体「人」との関係は、森 元孝『理論社会学 ―社会構築のための媒体と論理』(東信堂 2014年9月)第5章参照。

1.2 生の全体描写

「生」を問うとは、人間を描くということである。敢えて言っておくと、人間であり、人ではない⁶。「生」への問いは、つねにある個別視角の断片からの生の描写ということではない。ある瞬間からであり、またある断片からでしか絶対にはない。それゆえに同一性と差異性の確認ということが、生の主題になり、それに値が生じる。そうした個別性にもかかわらず、生の全体性表現を、芸術は求めることになる。

繰り返すが、全体性そのものを直示することは至難である。ある個別の特殊性に徹底的にこだわることにより、そこから全体性と普遍性を受け手に想像させることが媒体「芸術」である⁷。この逆説的な関係ゆえに、送り手の芸術が、受け手にそのままリアルに伝達されることは有難いこと(Unwahrscheinlichkeit)である。このことは通信技術と根本的に異なっている。伝達結果の判定値は、美か醜、好きか嫌いになるが、作者のそれが鑑賞者・評者のそれと一致するかどうかはわからない。むしろ不一致の出現に苛まれるところに芸術の存在意味がある。技術の場合、不一致を除去し一致が得られる。

二値判断される芸術作品は、初期マルクスにおける労働概念と同根である。すなわち人間が自然に、いかに働きかけ、それを変容させて、自らあるいは自然を表現することにより、その作品はなる。それは本来的には、身体性の延長であり、文芸作品にあっても、発語という道具的行為が、言語性水準を切り開いて、発語内の力が生じるということである。

1.3 音と光

さて、塑像、彫刻のように、自然物に直接に道具により加工する作品から、舞踊のように、身体そのものが道具となる作品を考えてみるができるが、その基底は、媒体「光」と「音」である。この二つの基礎媒体を、身体性、言語性、人性という、別の水準による媒体性が、光と音を知覚と言語の時空を編成していくことで、社会の基底が成っている。

「大聖堂に光りが差し込むと、柱と丸天井で演じられるように形式が生まれる。これを可能にするのは、世界の物理的構造だが、媒体と形式の区別は知覚する有機体固有の働きだ」⁸。

⁶ 「人」と「人間」の区別は、前掲書第6章参照。

⁷ 媒体「芸術」については、前掲書第5章第5節参照。

⁸ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S.197.

このルーマンの記述から、建築という芸術の一種には、物理的側面と生活的側面のあることが読み取れる。媒体「光」が、建築物により形式を与えられ、かつその媒体と形式のまとまりが、大聖堂とその内外の秩序性をひとつの体系として開示するのである。この体系性を媒介しているのは、光というよりも、大聖堂という建築の芸術性にある。

建築という営為（行為）が、空間に物理的構築物を設け、すなわち設計し制作し、それによりそのものとしては捉えどころのない媒体「光」に形式を与え、言い換えれば一定の形で屈折をさせて光と影によりそれが可視化され、人に知覚され、美醜を感じ、さらに威厳、威光、伝統として人々に雰囲気や伝播し、それでもって社会秩序をも編成するということである。

建築の様式は、この点で、マルクスの労働の延長にある。言い換えれば身体性と言語性の二つの媒体が前提である。媒体の位置を、一般的に表現すると次のようになろう。

形式 | 媒体

芸術家の善し悪し、建築家の善し悪しは、まさしくこの形式の技芸にある。芸術と技術の相違は、唯一性ということにある。

さて、こうした関係は、そのまま音楽についても移行することができる。例えば「野バラ (Heidenröslein (Little Rose on the Heath))」のフレーズを楽譜と歌詞で表示してみよう。



「シ、シ、シ、シ、レ、ド、ド、シ、ラ」と口ずさむこの連なりは、楽譜として、その口ずさみを図示することができる。4分の2のリズムは、等間隔の体験であり、音の高低、音符の長短は、数直線以上に複雑な表現力を備えさせるものであり、時間進行という点でメロディが、時点での音の垂直的な組み合わせという点でハーモニーが構成される。

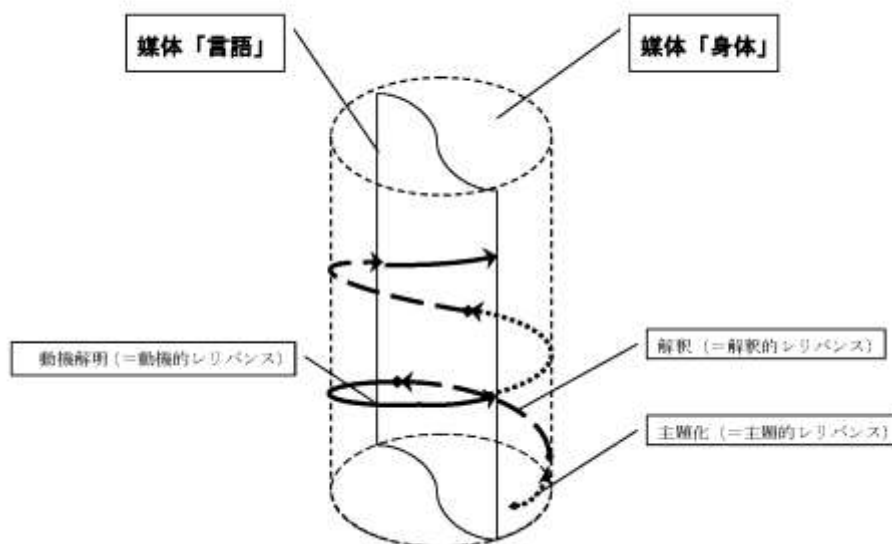
自然音そのままではなく、楽器を用いて要素化された音を、編成するという点である。これは基本的に、光と建築物と同様の関係にある⁹。

⁹ 森 元孝『亀裂の弁証法 —現象としての石原慎太郎』(近刊) 第5章「恋愛と人生」第2節(4) 恋愛の音楽性。

1.4 身体空間と言語空間

Happy/unhappy という値が、すでに言語性と身体性の相互浸透を前提としていたのと同様に、より一般的なレリバンス構造、すなわち行為と体験とが準拠する構造も、身体性と言語性との相互浸透が前提である。

Pragma は、attention à la vie から始まる（主題的レリバンス）。そして注意対象の解釈へと移行する（解釈的レリバンス）。このとき、身体性から言語性への移行が起こっている。そして注意（体験あるいは行為）そのものについての理解（動機的レリバンス）で完結し、次の attention à la vie が始まるはずである。この体験と行為の準拠構造が、体験と行為の連鎖を可能にしている¹⁰。



2 一致と不一致の振動

一致が、芸術の前提だとするなら、モーツァルトの場合には、私とあなたであり、ワグナーの場合には、英雄、亡霊との奇蹟ということになるが、恍惚感のような一致は、一瞬であり、かつ永遠である。これはなぜか。

¹⁰ シュッツは、レリバンス体系の循環については詳細に論じているが、そのレリバンス（準拠）する基底について、前提にしているが明示はしていない。Alfred Schütz, „Das Problem der Relevanz”, in: A. Schütz in: Alfred Schütz, *Werkausgabe Band VI. 2, Relevanz und Handeln –Zur Phänomenologie des Alltagswissens*, Konstanz 2004, S.57-249. Alfred Schütz, “Reflections on the Problem of Relevance”, in: *Alfred Schütz Collected Papers V. Phenomenology and the Social Sciences* (Edited. Lester Embree), Springer 2011. [那須寿・浜日出夫他訳『社会的世界の構成 –レリヴァンスの現象学』（マルジュ社 1996年）]。

2.1 無限性と無時間性

一致と不一致は、次のような性質を持っている。すなわち、二値論理的には、



と閉じた形式となろうが、これは当然、次のような区別の原型が前提である。



原理的には、…で示すように前にも後にも終わりなく連鎖していく。



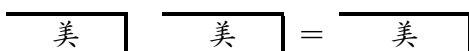
これは、振動を表現している¹¹。交流の周波のようなことをイメージすればよいだろう。この終わりのない連鎖は、まさしく無限であり、無時間を示している。芸術にある永遠性は、この一致と不一致の終わりなき連鎖に支えられている。これを欠くと、芸術とは言えない。

2.2 誇張と圧縮

一致の言語形容は「美」ということになる。



反省したその内容を問うとは、最初の区別の取消ということである。すなわち、次のようになる(圧縮)。



こうした関係を圧縮の法則と言う。「美」ということについての諸体験は、原体験の区別とその取消、そして同じことの繰り返しの確認と、その圧縮により成っている。

したがって、次のようなこともある(圧縮2)。

¹¹ Felix Lau, *Die Form der Paradoxie – Eine Ein Führung in die Mathematik und Philosophie der „Laws of Form“ von G. Spencer Brown*, Heidelberg 2008, S.93.

$$\overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid = \overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid$$

以上の関係を理解すると、逆の展開を考えてみる事ができる（誇張）。これは、たいへん面白い。われわれは、美についていろいろに言う事ができるということである。

$$\text{美} = \overline{\overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid \mid}$$

さらに誇張すると、次のようになる（誇張2）。

$$\text{美} = \overline{\text{美}} \mid \overline{\overline{\overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid \mid}} \mid$$

同様に次のようにもなる（誇張3）。

$$\text{美} = \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid \overline{\text{美}} \mid \mid}} \mid \overline{\text{美}} \mid \mid}} \mid \mid}} \mid \mid \mid$$

ゆえに、「美」は、圧縮され、かつ誇張されるのである。これが美という形式である。

「美」について蘊蓄を垂れてばかりの人（たち）が、いつも鬱陶しく五月蠅いのは、「美」が、実はこうしたかたちをしているからである。

指し示しの算法で用いる鉤印は、鉤の内側と外側の区別だが、気をつけねばならないのは、それがまさしくその区別だけを記していたということである。「美」という内容のある側は、鉤印という表象としてだけ見えるものである。反省すると、内部の内容が見えるようであるが、それは実は当初の表象の取消でしかない。そしてその反省もまた取消可能である。

2.3 俗物化の起源

「美」に対して、「本当の美」を区別することもできる。「本当の美」と、そうではない美のそれとの区別は、どんな区別であろうか。もっと単純化するなら、「本当の」と「そうではない」という区別は、「本当の」区別なのか、そうではないのかという問いが立つ。

これはよく紹介される、嘘つきパラドクスである。「本日、日本社会学史学会大会で、私は、本当のことを報告しています」と、まさしく正真正銘の私が言っています。その私

は、まさしく森元孝だ。

本当の美	それ以外
------	------

鉤印は、「本当」と「本当ではない」との区別そのものを見ている観察者の区別する視点を示している。「本当の美」と「そうではない美」との区別を行い同時にその両方を観察者はとらえている。このとき、「本当の」と「そうではない」をこの観察者自身に適用することは前提にされていない。この観察者が本当かどうかは不問となっている。

しかしながら、この点について疑義が示され揉めると、例えば、「この人は、本当の森元孝か？ 去年見たときは、もっと白髪交じりであった」と問えば、「いや、あれは早稲田大学教授だ」「社会学者だからか、価値中立的だから」「社会学者ウェーバーは、音楽社会学も書いていた」などの根拠提示がなされよう。この種の根拠提示は、どこかで、有無を言わさず権威主義で断ち切るか、言いつくろいに無限背進をしていくことになる。

人間の世界によくある厄介な無限背進であり、現在の「美」は、これらに支えられてしまっているところがある（「現代のベートーヴェン？」）。

「美」を対象とする場合、 $NaCl$ のや $MgCl_2$ 場合とは異なり、「美しい」と述定される、その対象そのものの中に、これを観察し区別する観察者自身も含まれている可能性がある。区別した内側に、観察者、すなわち鉤印そのものを、内側に算入させることになる。

これは、「 $A=A$ 」という同語反復（トートロジー）と、「 $A \neq A$ 」という逆説（パラドクス）とが、ひとまとまりになった形式の延長にあるものである。

以上を、形式的にまとめてみると、次のようになると考えられる。

区別と表象 1

本当の美	それ以外
------	------

記号の閉鎖¹²

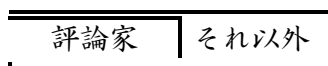
本当の美	それ以外
------	------

区別と表象 2

評論家	それ以外
-----	------

¹² George Spencer-Brown: *Laws of Form*, London. p.65.

記号の閉鎖 2



本当の美の根拠づけ（再算入）



まとめてみるなら、美とは、すなわち本当の美とは、それへの注意の圧縮と誇張であり、かつその注意の帰属先の区別、それへの注意の圧縮と誇張だということになる。

多々ある批評空間に、敢えてその存立意義を見止めようとしたら、あるいは評論家に、敢えてその存在意味を見止めようとしたら、この美をめぐる言葉遊戯をし続けることになる。言語遊戯は悪いことではない。むしろ厄介なのは、この自由な開閉な圧縮と誇張の関係を、外側から確定しようとするのが発生する場合である。国の意志による画定も厄介だが、そのそもそもは人の意志である。

3 Soundscape の脱構築

川のせせらぎ、鳥のさえずり、風の音など、世界の出来事の主要なそれは自然事象の感覚器知覚である。芸術は、これへの人間の介入により成る。ルーマンが例示した大聖堂、シューベルトの「野バラ」は、それらのひとつである。人間の介入は、技術であり、テクノロジーは、進化する。社会は、これと共進化する。

3.1 Soundscape ということ

音は、楽譜により編成するまでもなく、すでに秩序を編んできた。

「鎖がチャリンチャリンと鳴るのを聞いて、囚人の一群を思い出すこともある。あるいはまた轡のジャラジャラ鳴る音、鞭のピシッと打つ音、そして馬の駆け足は、馬車レースを思い出せることもある」¹³。

¹³ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Presses Universitaires de France 1950, p.19 f.; M. Halbwachs, *The Collective Memory*, New York 1980, p.159.

アルバックスの叙述は、耳と音が、空間性、そして人の置かれた状況を思い起こさせる作用を例示するものだと考えることができる。おそらく、これが人間生活にある秩序性の原風景と考えることができるかもしれない。

建物、構造物の設計者は、本来的には、建築にあるパターン、すなわちランドスケープ＝出来事＋空間のみならず、サウンドスケープ＝出来事＋時間も考慮していくということであろう。

しかしながら、そうした設計と建設は、「光」と「音」という基礎媒体を前提にしているのみならず、社会分化の諸媒体それぞれとも関連し¹⁴、きわめて複合的な体系が生み出されるのが、20世紀以降の秩序である。空間と時間を、諸媒体を複雑に組み合わせる編成していくことになる¹⁵。

3.2 芸術と技芸の類別

媒体「音」と媒体「光」には、それぞれ一定に屈折、反射して、それによりそれぞれ受容できる感覚器で捉えられる性質がある。それらは、人体そのものの場合のみならず、その道具的、あるいは動物的延長によっても捉えられる。耳および補聴器、集音マイク、音波探知機、目および虫眼鏡、光学顕微鏡、電子顕微鏡、あるいは双眼鏡、望遠鏡、電波望遠鏡、ハッブル望遠鏡というような関係である。

さて、そうした人体とその道具的延長を踏まえ、音と光、身体性と言語性とのマトリクスを考えて、芸術を分類してみることができる。

	音	光
身体	①	②
言語	④	③

文芸（言語芸術）は、散文から韻文にわたり文字を視覚で知覚する場合のみならず朗読や吟唱にもわたり、音楽（音響芸術）に重なる部分もある。右表の③から④、そして①に広がっている。

美術（造形芸術）は、絵画、写真の場合のように②における模写および描写から、塑像、彫刻の場合のように、自然物に直接に道具によって加工して造形および描写する作品をへて、舞踊の場合のように、身体そのものが道具となる作品を考えてみるることができる。②から隣接する象限に広がっている。

¹⁴ 諸媒体「人間」「貨幣」「権力」「法」「愛」については、前掲書第6章体系分化を参照。

¹⁵ 都市もひとつの媒体である。前掲書第7章第7節。

舞台（芸術）および映像（芸術）は、いずれの象限にもかかわることになる。そういうこともあり、しばしば「総合芸術」という言葉も用いられた¹⁶。

諸媒体を複合し、ひとつの媒体化していく技芸により、芸術は可能となっている。そうした芸術、技芸という行いの帰属点には、やはり人が現出する。敢えて断っておくが、人が生むのではなく、これらにより人が現出する。それはひとりの芸術家であることもあるし、工房、工場による集団や組織でもありうる。さらにそうした技芸は伝承されていく可能性を備えている。

芸術の芸術性は、部分により全体を表象（間接呈示）しようということにある。ゆえに、そこにある差異性と同一性により、美と醜、好と嫌の二値コードで秩序が生成する。音楽は、音と光、言語と身体で区分されるそのひとつの領域にある。

3.3 身体性と言語性の拡張

オデュッセウスが、部下たちの耳を蜜蝋で塞ぎ、ひとりセイレーンの歌声を聴く場を、アドルノとホルクハイマーは、芸術が労働大衆の支配抑圧の上に特権的に成立していることと、芸術が神の声を観照のための中性化してあることを、難解なアレゴリーで描いた¹⁷。

すなわち、19世紀末から20世紀の都市の象徴は、芸術空間であった。劇場、歌劇場、美術館、博物館。これらは、サウンドスケープから隔離した空間であった。しかしながら、19世紀末のレコード、映画から、20世紀初頭のラジオに続いて、1930年代以降のテレビの実用化の始まりから、基礎媒体「光」と「音」が作る世界は、完璧に変化した。この点では、社会の基底が変化していったことを考えれば、これ以前の社会学の多くは役に立たないと言っても言い過ぎではない。

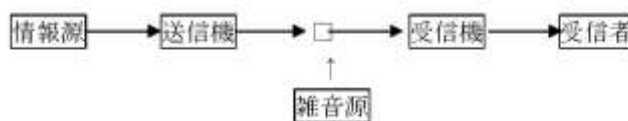
社会進化が通信技術と共進化を前提にしなければならないのは、感覚器を備えた身体性の拡張であり、その発語能力と筆記能力で発言する言語性の拡張だからである。

通信技術とは、音および光で生み出される実像を、機器で受容後、信号に変換して伝達素材を介して伝送し、再び機器で変換し、鼓膜および網膜に写像として伝達するプロセスの進化である。身体性水準と言語性水準のテクノロジーによる拡張である。

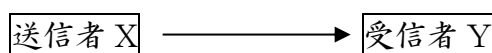
¹⁶ 森 元孝『アルフレート・シュッツのウィーン —社会科学の自由主義的転換の構想とその時代』（新評論 1995年）第6章第4節「芸術をめぐる二草稿」参照。

¹⁷ Theodore Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1971(1947), S.36 f..

シャノンに始まる通信工学の論理を示す略図¹⁸の前提は、工学者が、リアルに模写できるという、伝達プロセスの観察者として振舞い続けることができるということにある。



こうした場合の観察者は、送信から受信へのプロセスを同時的で可逆的な関係として見ることができることを前提に、発生してくる雑音源からのノイズの除去に奮闘し、送信内容と受信内容の完全な一致に努める。これが通信工学者の頑なな所作である。



こうした伝送について、人である送信者 X のエントロピーを $H(x)$ 、同じく人である受信者 Y のそれを $H(y)$ とすると、 $H(x) + H(y) = H(x,y)$ と考えることができる。X の不確かさと Y の不確かさの関係であるが、通信工学者である観察者は、これを X のそれと Y のその合計として捉える。通信工学者は、X と Y とを同時確率事象として考えることができる前提でいる¹⁹。

しかしながら、X の Y についての不確かさ、Y の X についての不確かさは、それぞれ独立であり、通信工学者ではない、普通の人間の通常のコミュニケーションでは、とりわけ送信者と受信者が、まさしく人間で、言語を介し face-to-face の関係である場合には、Y の不確かさは、X が知っている Y の不確かさとは等しくはなく、 $H(y) \geq H_{X}(y)$ のはずである²⁰。

「主観性」というこの厄介な関係を捨象できるのは、通信プロセスをその工学的観察者として観察するからである。こうした通信工学者という観察者は、同時に送信者と受信者を観察することができる人と自負できる人である。そういう点では、通信工学者は、社会的には厄介なことも少なくない。

人と人との意思疎通は、ノイズ (齟齬) があることで成り立っているにもかかわらず、この人たちは、ノイズがない状態を正常と考えている。

¹⁸ Claude E. Shannon/Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, p.34. [植松友彦訳『通信の数学的理論』(ちくま学芸文庫 2009年) 64頁]。

¹⁹ Gotthart Günther, "Information, Communication and Many-Valued Logic", in: G. Günther, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik* (Zweiter Band), Felix Meiner Verlag/Hamburg 1979, S.134 f.

²⁰ Shannon/Weaver (1949), p.52. [95頁]。

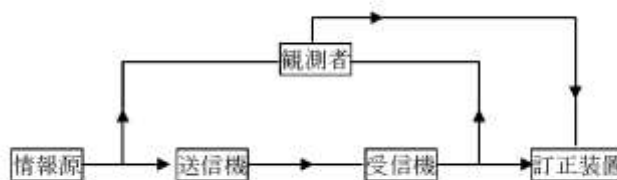
通常、機械とは異なり人間（組織）の場合には、通信工学者が前提とするような同時性が達成されるのは限られたている。Xは、自分Xと相手Yとを観察者の視点で観察する、同時にYは、自分Yと相手Xとを同じように観察するが、それぞれが一致しているかどうかは、その確認の試みとともに食い違い、ずれを生むことになるはずである。XがとらえるY、YがとらえるXとの対応を、Xでとらえた場合と、Yでとらえた場合とを、さらに対応させ、それらを、またそれぞれでとらえていくことになる。

しかしながら、工学者は、送信者と受信者とを同時に観察し、情報源からの送信データと、受信データの照合を行い、模写の精密化を徹底していく。人の直接世界的なコミュニケーション過程と決定的に異なる

点は、送信されるデータが、そのまま原像にどれだけ同じであるかということが重要となるところである²¹。すなわち、原像を「より

リアル」に表しているということが、通信工学者の最大の関心となり評価基準となるのである。

こうした思考を前提にした技術は、20世紀100年の間に、人間の感覚器を拡大し、身体性を前提にした時空を変化させ、言語性を前提にした蓄積を変化させた。



3.4 圧縮と誇張の帰属点「人」

毎朝6時に目が覚め、起き、顔を洗い、パンを食べて、ネクタイを締め、満員電車で揺られて会社に行く。「忙しい」と口にし、「疲れた」と思い、満員電車で揺られて家に帰ってきて、ふと振り返り、故郷の父母を思い、あるいは楽しい買った出来事を思い出し、床に着く。

セイレーンなど現れない、神や天使などいない。いつもの繰り返し、そしてそれをそう思い返す繰り返しがある。明日もまた、さらには明後日も明明後日も、本当はそうではないかもしれないにもかかわらず、これからもずっとそう繰り返されていくと自明視していく世界のことである。そうした超越性を帯びた世界がある（自然的世界のエポケー）。

次のように描くことができるはずである。

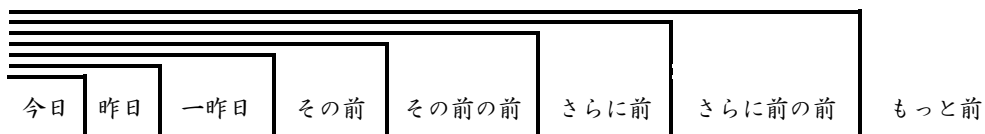
²¹ Shannon/Weaver (1949), p.68. [120頁]。



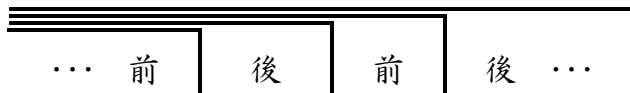
したがって、



であり、



ということになり、原理的には、…で示すように前にも後にも終わりなく、次のように連鎖していく。

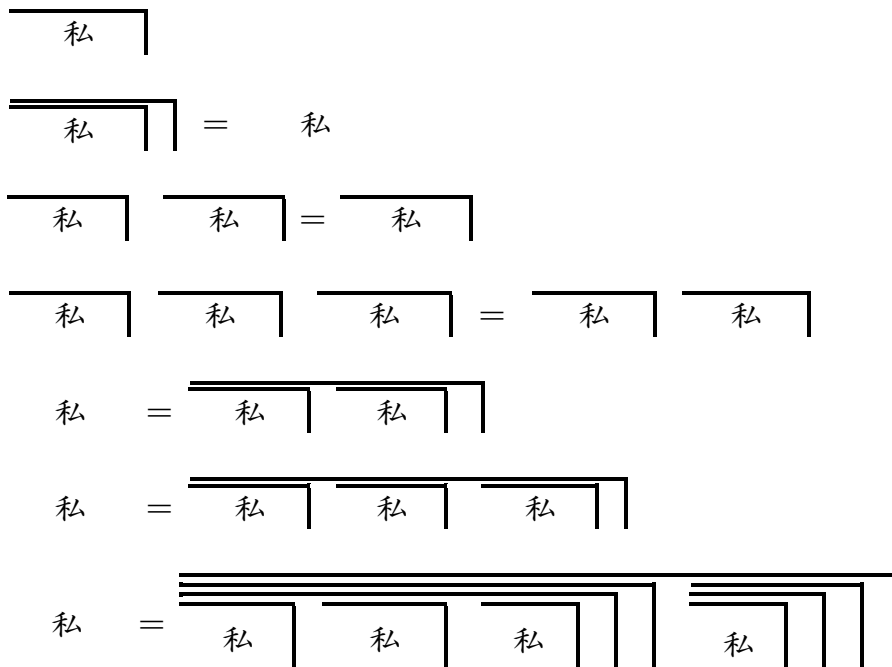


これは、前・後という値を取る、終わりなき振動を示している。結果として前と後という軸上の位置関係の区別を示そうとしながら、空間そのものの無限性と没時間性を示していることになる²²。超越性の形式である。凡人には日常こそが超越してある。

この超越性の基軸は、その中心にいて、観察し、かつ観察される「私」とである。「凡人」であっても、この「私」という自己主張と自己保存が、これらの超越性に依拠し

²² Lau (2008), S.93.

であり続ける。そうした「私」の自己確証が、いかに可能か、その形式は明確である。やはり、圧縮と誇張ということになる。



20世紀後半から始まる「私社会」は、通信技術と社会との共進化の産物である。

アドルノとホルクハイマー、シュッツにとってのフランクフルト、ウィーン、ニューヨークの歌劇場は、レコード、ステレオ、テープレコーダー、コンパクトディスクの製品技術の進化とともに、「私」の時空で使用可能となっていった。

ウォークマンが登場し、今 i-pod により、「ライブ」がむしろ特殊領域となり、芸術は、本来の孤独性を完結されることになった。

超越した日常世界の基軸が「私」であるとするなら、「私」の基軸は、デジタルかされたテクノロジーである。人間は、間もなく、みなアンドロイドやサイボーグと区別ができなくなる。