

# 04

## メディア技術の亡霊たち

### Specters of the Media Technology

映像メディア学科・准教授

Department of Visual Media・Associate Professor

佐近田 展康 Nobuyasu SAKONDA

## はじめに

現代社会において亡霊は現に機能している。

確固たるジャンルとしてのホラー映画、ホラー小説、ミステリー番組、収束しては爆発する心霊写真や超能力ブーム、都市伝説、これらを商品として運び売る週刊誌やテレビメディア。亡霊は確実に需要され大規模に消費されている。

現実社会において「機能している」ということは、ここから亡霊にまつわる社会文化史、民俗学、記号論、社会学、人類学、カルチュラル・スタディーズ、メディア論、心理学、精神分析といった領域が、まじめな学術研究として開かれるだろうし、現に数多くの試みがなされて来た。本稿もそのひとつではあるが、一線を描き、独自の視覚から問題設定を企図してみたい。

最初に断り書きをしておく、本稿は、心霊現象の歴史を扱うものではない。ましてや、幽霊や亡霊なるものが本当に実在するか否かについて、何らかの判定を下すことにも関心がない。「亡霊は実在するか？」をめぐる心霊主義者と懐疑論者の不毛な論争も取り扱わない。この両者は、敵対しているかに見えて実のところ「共謀関係」あるいは「共犯関係」にあり、本稿の立場から見れば、ある意味で亡霊的なものを解毒し、理解可能なものとして厄払いするよう共に機能している。それよりも本稿は、彼らがともに自らの主張を「実証」するために全幅の信頼を置くメディア技術の方にこそ関心を持つ。メディア技術は、つねに「亡霊なるもの」「幽霊なるもの」に言及して来たが、それらを「亡霊としか呼びようのない名指しがたいもの」として捉え、言説への回収をこばむその構造に少しでも近づいてみたい。

しかし、なぜ亡霊なのか？それは、われわれの時代がテクノロジーに取り憑かれているという問題意識に呼応している。本稿が問いたいのは、メディア技術が、つねにかたわらに亡霊の存在を見据えつつ語られて来たのには、メディア技術にある本質的な何かが、幽霊や亡霊と呼ばれてきたものに不可避的に結びつく契機があるのではないか、という点である。この問題を検討するなかで、メディア技術と亡霊の親密な関係を梃に、テクノロジーに取り憑かれた時代を読み解く新たなパースペクティブを析出できるのではないかと考える。

じっさいメディア技術と亡霊の関係をつぶさに検証して行くと、確かに、ある時期から、写真の登場以降に切り開かれたいわゆる「近代メディア技術」とともに、霊的なものの居所が変わったことに気づく。伝統的に宗教の分野に属していた霊、悪魔、幽霊、亡霊、怨霊などが、科学的合理主義の席卷のなかで、宗教的なものの衰退とともに住処を失い、近代メディア技術へと移住して来たかに見える。

そもそも「近代技術」を産み落としたのは、亡霊を追いやったはずの当の科学的合理主義だと考えるのが通説だろう。しかし、なぜか技術に亡霊は進んで棲み憑いて行く。亡霊の移住は、その

存在を愛してやまない神秘主義者、心霊主義者、オカルト主義者にとってみれば本来は論理矛盾ではないのか？にもかかわらず、彼らのうちに亡霊と技術は平和裡に共棲しているのだ。

本稿で見るように、写真や録音などのメディア技術について小史をたどり、現象学や精神分析の視点を含めた現代思想家のディスクールを、この技術と亡霊の観点から再検討するならば、「手に負えない《機械》の亡霊化作用」という問題が浮上してくる。この問題は、すでにメディア技術の範疇を超えて今日「テクノロジー」と呼ばれているもの一般へと敷衍される契機を含んでいる。

われわれの時代はテクノロジーに取り憑かれている。もし、テクノロジーと「亡霊的なもの」とが根源的な次元で結びつくとすれば、ハイデガーが遺した「技術の本性はなんら技術的なことではない」というよく知られたテーゼに対して、あらためて応えることができるかも知れない。このことは同時に、現代という時代の通説的な解釈をおそらく部分的に転倒させ、現代において思考し、創作するわれわれの営為に対し、新たな光を投げかける新奇で生産的なパースペクティブとなるのではないか。本稿はこの仮説的な問いを発し、論証を試みるものである。

## 1 メディアと幽霊の意味論的交錯

周知のとおり、ヨーロッパ諸語における「メディア *media*」という語は、その単数形「メディウム *medium*」において「霊媒」という意味を担っている。人と人とのコミュニケーションを媒介するメディアは、他方で、あるいは同時に、死者と生者を媒介する存在でもある。この語の出自と対応して、19世紀半ば写真の登場以降に現れたいわゆる「近代メディア技術」は、つねにかたわらに亡霊の存在を見据えつつ語られて来た。いわゆるオカルト主義者、心霊主義者、神秘主義者だけでなく、芸術家、一般大衆、そして一部の科学者にいたるまで、あたかもメディア技術を亡霊の技術であるかのように語った。

亡霊の側もまた、その語のはじめからメディア、とりわけ視覚メディアへの強いレファレンスを内包している。「亡霊 *specter*」は、その語根を「幻像 *spectrum*」や「見世物 *spectacle*」と共有しているし、「幽霊 *phantom*」の方は、「現象 *phenomenon*」や「光とともに現れる *phenomenalize*」と共有している<sup>(1)</sup>。

写真、映画、レコード、テレビ、コンピュータ…といった近代メディア技術登場の前夜に人びとの目を魅了していたのは、マジック・ランタン、ファンタスマゴリ、パノラマ館、ジオラマ館といった見世物（スペクタクル）だったし、そこでの格好の題材は他ならぬ「亡霊」だった。また、ソーマトロープ、フェナキスティコープ、ゾートロープといった視覚トリックを競う玩具は「ないはずのものが見える」「止まったものが動いて見える」といったある意味で亡霊的な目の快楽を与えながら、映画前史を形成していく。さらに、写真

や映画の誕生に貢献した多くの人間がこうした見世物の担い手である興行師や、怪しげな魔術を操る奇術師だったことも重ね合わせれば、近代メディア技術と亡霊の結びつきはすでに約束されていたと言ってよいだろう。

十九世紀半ば以降に次々と近代メディア技術が発明されると、実際にそれは亡霊を記録し存在を証言するものとして積極的に活用されるようになる。1839年のダゲレオタイプ誕生から23年後の1862年には、アメリカの霊能者ウィリアム・マムラー（William Mumler）により初の心霊写真が撮影されている<sup>[1]</sup>。以来、霊能者兼写真家という立場の彼／彼女らのスタジオは多くの顧客を迎え、心霊写真の世界にいくつものアート様式、スタイルが現れる。他方で、1888年、イーストマン社が「あなたはシャッターを切るだけ、あとは私たちにお任せください」と名コピーをひっさげて安価なフィルム・カメラと現像サービスを大量供給するにいたり、心霊主義者たちが集うプライベートな交霊会において、写真機は生身の霊媒に代わる「メディウム」の役割を引き受けるようになる。

さらに時代が経つと、心霊写真のポストモダニック状況と呼べるような事態が起こる。つまり、霊能者や交霊会といった特殊専門的な文脈がなくとも、亡霊は誰の近くにも遍在していて、広範なアマチュアのスナップ写真、ホームビデオ、監視カメラ映像などに「偶然に写り込んでしまう」ものへと日常化・大衆化されるようになる。わが国でも、1970年代に最初のおカルトブームが大規模に起こり、超能力、予言、都市伝説、UFO、エイリアン、古代伝説、UMAなど溢れんばかりの怪奇ミステリー談がマスメディアをにぎわした。わけでも心霊写真はそのブームの花形に位置し、アマチュアの手による数々の「偶然に写り込んでしまった」心霊写真が、週刊誌やワイドショー番組で頻繁に取り上げられるようになる。霊能者と呼ばれる人びとがその真贋を判定し、因縁話のコンテクストを与えつつ物語として読み解いて行く定番スタイルは、流行り廃りを繰り返しながらも数十年間続く<sup>[2]</sup>。

こうしたなか写真、8ミリ映画、ビデオといった視覚メディア技術は、怪奇な現象が事実である／ないを「実証」するツールとして、アマチュア投稿者や心霊主義者にとっても、逆に懐疑論者にとっても共通した不可欠の存在となった。

## 2 写真の亡霊化作用

### 2.1 霊の皮膜を引きはがすダゲレオタイプ

近代メディア技術に共通する＜亡霊性＞の問題を、そのもっとも初期の経験である写真を例に見てみることにしよう。

小説家オノレ・ド・バルザック（Honoré de Balzac）は、ダゲレオタイプの恐怖について写真家フェリックス・ナダール（Félix Nadar）にこう告白している。人間の身体（*corps*）には、霊（*spectres*）のごく薄

い皮膜が木の葉の茂みのように何層にも重なっている。一方、人間が神のごとく無から有を(非触知的なものから実体的なものを)創造することは不可能である以上、写真に写った身体は、これら霊の皮膜の一枚を引きはがし定着させたものに他ならない。他方で、身体の外は写真に撮られることによって霊のうちのひとつ、つまりその本質の一部を喪失するのだ、と [3, p6]。

バルザックが訴える恐怖は、要するに「写真の亡霊化作用」についてである。その説明ロジックは、写真という新奇な経験に初めて触れた当時の、いまにしてみれば無知で自己防衛的なエピソードでしかないだろう。しかし、彼らの真の恐怖は「霊の皮膜が引きはがされる」といった尋常ならぬレトリックと論理を持ち出すくらい、写真が前代未聞の経験だったということ。そして、何よりもその過程が、人間の意志や手を介在させずに、霊能者の超自然力も借りずに、単なる《機械》によって客観的に遂行されてしまう事実こそあった。

今日の視点から見れば、彼のロジックは、強固な存在論的前提にしばられ、やむなく実体論へと引きずり込まれているように見える。つまり、カメラが《機械》であり、写真術が何の神秘性も介在する余地がない客観的な物質プロセスであり、その結果作り出される一枚の写真もまた物質以外の何ものでもない。これらを「単純明快な事実」として前提にした瞬間に、そこに写った像も何らかの物質が被写体から写真面へと移動したという、物質的基礎を持たねばならなくなる。彼らが直感した不気味さを合理的に説明しようとすればするほど、苦肉の策として霊の皮膜なる「物質」を実体として指定せずにはおれない。彼らのロジックを方向付けるその磁場の中心、引力の由来こそ《機械》の存在なのである。

1979年、バルザックたちの恐怖と戸惑いからおよそ一世紀のち、ロラン・バルト(Roland Barthes)は、この同じ問題に現象学的方法アプローチでもって取り組み、写真論『明るい部屋』を著した。これをたよりに「写真の亡霊化作用」についてさらに深く検討しよう。

## 2.2 私を突き刺す写真

バルトは、写真の指向対象、つまり写真に写っている人物や事物を、含蓄を含めて「幻像 *spectrum*」と呼ぶ。すでに触れたように、この語は「見世物 *spectacle*」および「幽霊 *spectre*」と意味論的に強く関連している。写真に写っているものは幽霊であり、自分が写真を撮られるとき「その瞬間、私は小さな死(括弧入れ)を経験し、本当に幽霊になるのだ」[4, p23]と彼ははっきり言う。

ここで「幽霊になる」とは、決して文学的イメージでもメタファーでもない。バルトの議論はまさに「本当に幽霊になる」とはどういうことなのかをめぐって展開するのである。

まずバルトは、写真が持っているある神秘的な力、言語化できない力の経験から記述を始める。芸術写真・日常のスナップ写真

など種類を問わず、平凡で取るに足らない多数のものに混じって、一部の写真には「私の目をまともに見すえる能力」[4, p136]があり、それは見る者を「突き刺す」力を持つ。突き刺して来るのは、写真のなかで偶然に目に留まったほんの小さな細部であり、その細部、小さな斑点、小さな裂け目のようなものが写真の読み取りを一変させてしまう。彼が「プンクトウム(*punctum*)」と呼ぶこの細部は、予期せず到来し、言語化することが不可能であるにもかかわらず、写真の記号的解釈のためのあらゆる文化的コード(意味の解釈格子)を一気に揺るがしてしまう力を持つ。

## 2.3 ベンヤミンとラカンの召還

こうした写真の細部が持つ力については、ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin)もかつて言及していた。現実が写真にあげる「焦げ穴」というメタファーで彼が呼ぶこの目立たない細部は、「人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間」がそこから立ち現れる契機とされる。つまり、写真に写る世界(機械の目がとらえる世界)は、本来人間の網膜にも同様に投影され、無意識はそれを見ているはずなのだが、人間の意識は、秩序ある有意味な世界を維持するために、言語的意味の解釈格子により無意味なものや分節化できないものを濾過してしまう。「見る」という行為はすでに弁別的なフィルタリング行為なのだ。しかし、写真にはこのように濾過し去ったものも無差別に写り込んでおり、注視するうちに時として無意識下のものが「焦げ穴」から発火するというわけだ。そうすると写真は単なる過去の記録の平面ではなく、突如として「《いまここ》的なもの」すなわちアウラを発しはじめるのである [5, p16-17]。

さて、この「焦げ穴」から発した無意識の世界が、なぜバルトの言うように突き刺す傷を主体に与えるのだろうか？ここに要請されるのが、ジャック・ラカン(Jacques Lacan)の精神分析理論における「《現実界》のかげら」だ。ラカンのテキストは晦渋を極めるが、そのすぐれた紹介者であるスラヴォイ・ジジェク(Slavoj Žižek)をたよりにこの《現実界》について簡単に紹介しておこう。

ラカンの理論では、人間の「現実」は、《象徴界》、《想像界》、《現実界》という三つの次元から構成されている。《象徴界＝サンボリックなもの》は、例えばわれわれが話すときに無意識に従っている文法規則や、現実を有意味なものとして構造化している象徴秩序の体系、法や正義や禁止を成り立たせる規範の体系などである。《想像界＝イメージネールなもの》は、鏡に映った自己像のように統一性をもったイメージ、幻想などとして主体に現れる諸現象の次元である。これは、われわれの自然な主観的現実を、素朴に信じることができる世界を構成する。

他方、《現実界＝リアルなもの》は、決して接近することができず、見ることもできず、言語化もできず、理解不可能なのだが、にもかかわらずそれ指定せずにはおれない次元のことである。《現



実界》は神聖なもの、崇高なものの源泉である。と同時に、混沌であり、おぞましいもの、不気味なものの源泉でもあり、通常は《想像界》の幻想が遮蔽膜となることで主体はその遭遇から保護されている。

しかし、《現実界》は、ちょっとした偶然の細部から、ほんの小さな刺し傷のようなものから、突如として主体を襲う。その経験は主体にとってまさに外傷(トラウマ)的であり、息もつけないほどの強烈な体験を与えることになる。こうして《現実界》は、宗教、芸術、心霊、狂気などのエネルギー供給源となる。

バルトが言う「プンクトゥム」やベンヤミンの「焦げ穴」とは、ラカン流に言えば、この《現実界》のかけらと遭遇する象徴秩序の小さな針穴であり、一枚の写真が突如として崇高な輝きを発したり、おぞましく不気味な霊気を発するトリガーなのである [6]。

## 2.4 写真のノエマ

再びバルトの議論に戻ろう。彼は、こうした見る者を突き刺す力をさらに還元するなかで、写真の本質そのもの、つまり「写真のノエマ」を取り出す。この写真のノエマとは《それは一かつて一あった *ça-a-été*》である。絵画や言説とは違って写真の場合は、指向対象(写っているもの)が、かつてそこにあったということを決して否定できない。これは異論の余地のない「事実」として主体に了解される。もちろんトリック写真の可能性はつねにあるが、しかし、その場合でも幽霊を偽装した役者であろうが張りぼてのセットであろうが、それらの事物に関する《それは一かつて一あった》までは否定できない。(デジタル・メディアにおける確実性の崩壊については今は考えないで置く。ここでの話はすべてアナログ写真に限っている。)

同時に《それは一かつて一あった》は、いまは不在であることを、すなわち「死」を強く暗示している。ここでは現に被写体が死んでいるか生きているかは本質的な問題ではない。シャッターの瞬間に被写体は《生き生きとした現前》とは異なった別の存在へと移行し、バルトに言わせれば「小さな死」を迎えているからだ。ここに来て、写真が主体を突き刺す力は、死者が過去から現在へ向けて放つ力、すなわち亡霊の力となる。

## 2.5 物質的連続性による現実効果

写真のノエマ《それは一かつて一あった》が、なぜ事実として主体に了解されるかと言えば、かつてそこに存在していた現実の物体から放射された光(光子)が、純粹に化学的・物理的・機械的・技術的なプロセスを経て「いまここにいる私に触れにやってくる」[4, p99]からだと言え、バルトは主張する。写真のノエマの疑いえない現実性を担保しているのは、この「物質的連続性」に他ならない。写真をきっかけにして主体のなかにある曖昧な記憶が引き出されるのではなく、写真を見る主体と被写体とがほんとうに「いまここ>

において、客観的な物質レベルで、触知的に連続するものとして把握されるのだ。これは、まさに「デスマスク的な接触」と言い換えてもよいような接触である。

ベルナール・スティグレル(Bernard Stiegler)は、バルトの写真論における「いまここにいる私に触れにやってくる」物質的連続性を、写真の「現実効果」と名付け、後に見るデリダの亡霊論を下敷きしつつ、そこに含意されている二つの側面を整理する。それは、第一に「被写体(つまり亡霊)はわたしに触れるけれども、わたしの方から触れ返すことはできない」奇妙な非対称性であり、第二に「かつて一そこに一あった光子が、いまでも疑いようもなくわたしに触れに来る」奇妙な時間性すなわち錯時性である。

物理的に接触しているのに相互作用が成り立たない、現在において触知しているのに過去から触れに来る……これは、いまここに一ある>という《現前 *presence*》の様態とは明らかに矛盾する。にもかかわらず、幻想でもメタファーでもなく「異論の余地のない事実」として主体に経験される。スティグレルは、写真体験のこうした不思議な非対称性と錯時性が「写真の亡霊的な効果」を生むのだと整理する [7, p243]。

## 2.6 手に負えないもの = 機械の領分

物質的連続性を持ち出すことで、バルトはバルザックの実体論と同じ隘路に陥っているように見えるかも知れない。しかし、バルトにとってそもそも写真とは「ほら、これです、このとおりです」と、写り込んだ像を事実として差し出すことしかない。それ以上でも以下でもない。写真を見るわれわれには、要するに、差し出された被写体しか見えない。じっさいには一枚の紙を見ているにもかかわらず、われわれは事実として被写体を認知する。これを写真に対する主体の「自然的態度」と呼ぶなら、バルトはその態度を支える背後の「地平」を問題にしていることを忘れてはならない。つまり「写真体験そのものを、私が見ているのは写真であるという自然な了解」を成り立たせる地平である。

この地平こそ、十九世紀後半のメディア技術が人類にもたらした前代未聞の地平なのだ。技術をいくら腑分けしても、そこにあるのはただの物質的連続性だけであり、写真の「真」は、そのまま技術の「真」である。これは決してわれわれが写真プロセスに関する科学的知識を持っているからではない。ここでは自然科学の信念体系はほとんど何の作用も果たしてはいない。そうではなく、技術的であるがゆえに、疑えない自明な「事実」が生まれているのだ。バルトは「写真の亡霊化作用」という問題を、ここにおいて物質性と技術性へと開いていることになる。これがバルトの議論がもつユニークさであり、技術の問題にあらためて視線を向けようとするスティグレルが、デリダの亡霊論と接合しようと試みているポイントになる。つまり、バルトを経由することで、写真論のなかに技術の適切な居場所が見い出されるのである。

バルトは「写真のノエマ」を「手に負えないもの」とも言い換えている。撮影者にも、被写体にも、鑑賞者にも「手に負えないもの」とは、つまり人間ではなく《機械》の領分なのだ。写真のノエマは《機械》によって遂行される「手出しできない」過程なのである。したがって、ここまでバルトに寄り添って議論して来た「写真の亡霊化作用」は、実は「手に負えない《機械》の亡霊化作用」の一形態として、より広い文脈から見ることもできるかも知れない。本稿が提示しようとしているのは、この視覚である。

### 3 フォノグラフと禁忌される亡霊の声

「写真の亡霊化作用」を、「手に負えない《機械》の亡霊化作用」の一形態として考えるために、写真から一歩踏み出し、他のメディア技術に目を移してみよう。例えば、レコードなどの録音メディアについてはどうなのか？

物質的連続性による現実効果という点では、録音技術には写真に比べて何の遜色も見当たらない。＜かつて—そこに—あった＞死者の口腔から発し空間に充溢した空気の振動が、文字どおり蠟管やレコード盤に物質的痕跡として刻み込まれて、＜いま—ここに—ある＞空気を振動させて「触れに来る」わけだ。これはある意味で、写真における光子を仲立ちにした物質的連続よりもはるかに生々しい触知的な経験ではないだろうか。しかし、『明るい部屋』はこの点についてはおろか、録音メディアそのものにまったく言及していない。視覚イメージの記録と音声の記録では、何か根本的な違いがあるのだろうか？

しばらくは、この二種類のメディアの差異を手掛かりに、「手に負えない《機械》の亡霊化作用」のさらに深層部に迫ってみたい。

#### 3.1 音声メディア史に棲む死者

多少寄り道になるが、ここで簡単に録音技術の黎明期、有名なベルとエディソンの発明戦争の時代に目を転じてみよう。その技術の背後には意外にも多数の「死者」の影が垣間みられるだろう。

1874年、アレクサンダー・グラハム・ベル (Alexander Graham Bell) は、フォノトグラフ (phonautograph) という装置を使って奇妙な実験に没頭していた。これは、煤を塗った円筒シリンダーに豚の毛で音声波形を書き込み視覚化するものだが、彼は医師の協力で二体の遺体から中耳を摘出し、「本物の死者の鼓膜」を装置に組み込んでいたのである [8, p117-118]。この不気味な実験は彼のアイデアに不動の確信を与え、1876年に最初の実用的な電話 (telephone) が誕生する。

1877年、トーマス・アルヴァ・エディソン (Thomas Alva Edison) は、この電話をめぐるベルとの特許戦争の副産物として音声を録音し再生する装置を発明し、それをフォノグラフ (phonograph) と名付ける。錫箔を塗った円筒シリンダーに針で傷をつけて録音

し、同じで針で再生する単純な構造のその機械は、人類史上はじめて「時間のあるがままの記録」を可能にし、メディアの世紀を決定づける発明であった。しかし、当初エディソンはそれを事務機器と考え、実用的な用途のひとつは「臨終の人の最後の言葉」を記録することだと宣伝した。その後、彼の実用嗜好とはうらはらに、1890年代には世界各地でフォノグラフ・パーラーが大流行し、フォノグラフ全盛時代を迎える。もちろん、そこで聞かれていたのは臨終の声などではなく、音楽と演芸の娯楽であった [9]。

しかし、最終的に勝利を収めたのはベルが設立したボルタ研究所 (後のベル研究所) の天才技師エミール・ベルリナー (Emil Berliner) だった。1894年、彼は複製が不可能な円筒形シリンダーを捨て、一枚の原盤からプレスすることにより大量生産が可能な円盤形レコードへと進化させる。つまり、フォノグラフが持つ「ユーザーレベルでの録音可能性」をいさぎよく捨てた代わりに、再生専用のグラモフォン (gramophone) を誕生させたわけだ。これにより、音楽の複製大量消費時代が幕を開け、1900年代に入るとグラモフォンはフォノグラフを瞬く間に駆逐する。

グラモフォン用の音楽ソフトを大量供給するため、ベルリナーは各国にレコード会社を設立して行く。そのなかで、彼はひとつの実話にもとづくエピソードにいたく感動し、英グラモフォン社のために、あるトレードマークを採用した。レコードと蓄音機のイメージとして今日まで広く親しまれている「蓄音機に耳を傾ける愛犬ニッパ」(わが国ではビクターの犬として知られている) である。だがしかし、この実在の忠犬が聞いていたのは荘重なシンフォニーでも軽快なジャズでもなく、亡くなった「飼い主の声 (His Master's Voice = HMV)」であった。エディソンのフォノグラフが伝えるはずだったパーソナルな肉声、「臨終の人の最後の言葉」は、皮肉なことにそれを記録しえないグラモフォンのシンボルとなったのである [3]。

#### 3.2 亡霊の声

このように録音メディアにまつわるエピソードには、写真に負けず劣らず、当初から色濃く「死」の影がつきまとっている。しかしながら、録音メディアに実際に「亡霊の声」が登場するのは、最初の心霊写真から一世紀近く後の1956年まで待たねばならない。フォノグラフ誕生から数えても80年近く経過している。

というのも、録音／再生が可能なフォノグラフが再生専用のグラモフォンに駆逐されて以来、一般が利用できるパーソナルな録音機などなかったからである。高価なレコードのカッティング・マシンはあったが、いつ語りかけてくるかわからない亡霊のかすかな声を記録するには、やり直しがきかず、録音時間も短いレコード録音はあまりにも不向きで扱いづかったことは容易に想像できる。第二次世界大戦中ナチスの軍事機密だった磁気テープレコーダーは、終戦後に連合国側に発見され、1940年代の終わりになってようやく民生化が始まる。この磁気テープレコーダーの

民間普及によってはじめて亡霊の声も記録されるようになった。このような技術的な理由で説明される心霊写真と心霊録音のタイムラグについては、後にもう一度振り返ることになるだろう。

1956年にアメリカの霊能アーティスト、アッティラ・フォン・スザレー (Attila Von Szalay) がオープンリールの磁気テープレコーダーで録音した亡霊の声は、クリスマスと新年の挨拶を告げたと報告されている。同じく50年代後半、スウェーデンのドキュメンタリー映像作家フリードリヒ・ユルゲンソン (Friedrich Jürgenson) は、戸外の自然音を録音した磁気テープから亡き父の声を聞き取った。その後、彼のメディアムはラジオ受信機へと移行し、放送電波の周波数間にある中間ノイズに亡霊の声を聞きとり、詳細な聴取方法を記した本を出版する。時のローマ法王パウロ6世に謁見したとき、ユルゲンソンの話に法王や枢機卿たちはいたく興味をもったという。さらにユングとともにオックスフォード大学で学んだラトヴィア人哲学者・心理学者のコンスタンティン・ラウディヴ博士 (Konstantin Raudive) は、アカデミズムの領域でユルゲンソンの実験を発展させる。その研究をまとめた書物が1971年に英訳されると、「電子音声現象 (EVP)」という名称で、電子メディアに運ばれる亡霊たちの声は一般にも知られるところとなった [10, p84]。

しかしながら、繰り返し世界のあちこちで引き起こされる大きな心霊写真ブームと比較すれば、これら亡霊の音声記録に対する関心が広がりを持たず、散発的で、精彩を欠くことは否めない事実だろう。

### 3.3 録音と写真の差異

本稿では、バルトの写真論に寄り添いながら、写真というメディア技術が本質的にはらむ「亡霊化効果」について議論して来た。そして、結局のところその議論が《機械》の持つ亡霊化効果へと、つまり現代テクノロジーにおける一般化された亡霊化の様態へと行き着くのではないかと示唆し、写真というメディア技術の一形態をより広い文脈へと拡大するために、録音技術の問題へといま話を敷衍している。さて、問いに戻ろう。視覚イメージの記録と音声の記録では、何か根本的な違いがあるのだろうか？

まず、「志向作用の機械化」について考えたい。音響心理学でよく知られた経験現象のひとつに「カクテル・パーティ効果」というものがある。われわれは大人数のパーティの喧噪にあっても離れた人びとの会話を聞き取ることができる。人間の耳は、注意が向かう志向対象以外の音を無意識にノイズとしてカットするフィルター機能を持っている。ところが同じパーティの様子を録音したものに對してはカクテル・パーティ効果が働かない。つまり、大人数の会話やBGMや食器の音や会場の空調ノイズまで、すべての音が無差別に収録された騒々しいノイズの塊が聞こえるだけで、そこに埋もれた特定の会話を事後的に聞き取することは困難なのだ。

このことは写真と比較してみると鮮やかに区別できる。写真(映画やビデオを含めてよい)は、カメラによるフレームの「切り取り」からすべてが始まる。加えて、照明効果、フォーカスの被写界深度、映画においてはズームやパンなどが一体となり、被写体を背景のノイズから効果的に浮かび上がらせる。しかし、重要なのは、こうした専門技術のないアマチュアのスナップ写真であっても、少なくとも「切り取り」により、撮影者が何に注意し何を撮ろうとしていたのかを、写真はつねに物語るよう運命づけられている点である。

つまり、カメラという機械のなかには、主体の選択的注意のベクトル、意識のフィルター機能、すなわち「意識の志向作用」の一部が、はじめから外化されているのだ。その意味でカメラには根源的な志向性があり、人間の「見る」という行為に擬似的に接近している。しかし、マイクロフォンにはそれが無い。時代とともに高性能の指向性、超指向性マイクが開発されてはいるが、それとて空間に充溢した志向対象の背景ノイズまでカットすることは不可能である。したがって録音技術は、根源的に非選択的、無志向的であり、人間の「聞く」という行為からは大きな隔たりがある。

もう一点、視覚イメージの記録と音声の記録の差異としてあげたいのは、メディアを通じた自己認識の問題である。先述のナダールが紹介する初期写真史のエピソードとして、自分の顔だと取り違えて他人の肖像写真を持って帰ってしまう顧客の話がある [2, p41]。鏡に映した自己像には慣れているはずの人間が、鏡像と写真の自己像とを同一視できず、それぞれが別の知覚に分離してしまったのだろう。現代人にとっては笑い話でしかないが、写真によってはじめてもたらされた技術的知覚は、われわれが想像するよりはるかに異常な体験であって、そこに対象と写像との自然な同一性が成立するには相応の継続的接触と時間が必要だったのである。バルトが写真探求の出発点とした「ほら、これです、このとおりです」という自然的な了解は、決して写真誕生の頃からア・プリオリだったわけではなく、普及の結果として歴史的に獲得された知覚構造だと言える。

その逆説的な証左は、「録音された自分の声のおぞましさ」である。録音された自分の声をはじめて聞く人間は、その声に多少とも居心地の悪さや違和感を覚えるだろう。そこには、言いよどみ、吃り、ためらい、間違い、執拗に反復する無意味な口癖、不快な唾液の粘着音など、語る主体自身が気づいていないノイズ、文字エクリチュールからは必ずこぼれ落ちてしまう膨大なノイズに満ちた、まるで別人のような声が暴力的に客体化されている。人によってはトラウマ的な傷害になりかねないこの「録音された自分の声」は、容易に同一化できないにも関わらず、確かに自分の口から発し、他者の耳に差し出される現実の自己として、主体に突きつけられる。卓上に飾られた記念写真とは異なり、録音された自分の声はいまだに違和感に満ちた体験であり続け、録音技術が誕生して一世紀以上経つ現代においてなお、自然的な了解には達していないのだ。



### 3.4 声の禁止

ここで再び、心霊写真と心霊録音に関する歴史上のタイムラグについて思い出そう。録音技術が誕生してから最初の「亡霊の声」が録音されるまで80年もの歳月がかかったのは、一般に利用できるパーソナルな録音機が普及しなかったからだと説明される。しかし、写真機と比較してなぜそれほどに普及が遅れたのか？

蓮見重彦は、初の無声映画からトーキー映画にいたるほぼ30年間の歳月、そしてテープレコーダーの民間普及にいたるさらなる歳月に着目し、単なる技術的発展の時間偏差で片付けるのではなく、そこに「声の禁止（禁忌）」というイデオロギーの働きを読み取ろうとしている。つまり、録音技術の発展・普及を押しとどめた歴史の事実こそ、逆説的に冒すべからざる「声の優位性」を立証している、とするのだ [11]。

この議論の下敷きにジャック・デリダ (Jacques Derrida) の形而上学批判があることは言うまでもない。デリダによれば、プラトン以来、西欧文明が自明の前提として来た思考法は、精神／物質、主観／客観、自己／他者、善／悪など、あらゆるものを二項対立の図式に還元しつつ、暗黙裡にその一方を優越させる。その最も根源的な優越は、エクリチュール（書き言葉）に対するパロール（話し言葉）の優越だ。そして、パロールのメディアである「声」こそ、主体に対する絶対的な近さ、無媒介性、意識との一体性をもって、いまここにある《現前 *presence*》を構成する。人間は「自分が語るのを聞く」存在であり、内言の声は意識と同義である。こうして、声は、もっとも根源的かつピュアな自己の準拠点としての《現前》を、汚さずに媒介する唯一のメディアとして、軽々しくは扱えない特権的な地位を与えられ続けてきたのである [12]。

蓮見の議論に付け加えるなら、禁忌されてきた声の複製が、テープレコーダーの普及によりパーソナルな録音が身近になってもなお、それは一部のオーディオマニアのものであり、1970年代のカセットテープの普及、1980年代のウォークマン、そして近年の iPod にいたるまで、録音機の使用法は「お気に入りの音楽を所有する」という、グラモフォンがもたらした音楽の大量消費文化の引力圏から一歩も踏み出しはしていない点を指摘したい。「声」は相変わらず禁忌されたままであり、それを侵犯する可能性を想起させる隙間を埋めるかのように、解毒された無害な「音楽だけ」が大量に録音されているのだ (4)。

### 3.5 現前の震撼

「録音された自分の声のおぞましさ」を見て来たわれわれにとって、このような声の禁止は、他者の声、死者の声はもとより、「自己の声」において最も強く働くことが分かる。デリダとともに言えば、西欧的思考の形而上学的前提として、「自分が語るのを聞く」ことがすなわち意識であり、無媒介で最も純粋な《現前》だとするな

ら、その声を機械の手で暴力的に対象化して無志向なノイズの集塊のなかに霧散させることほど、おぞましく危険なことはない。言い換えれば、これは「手に負えない《機械》の亡霊化作用」が《現前》に及ぶことへの最高度の警戒であり、禁止なのだ。

すでに見たように、カクテル・パーティ効果のような志向作用のフィルタリングは、唯一《現前》においてのみ機能する。《現前》とは、ただ単に、主体が「いま—ここ」にあり、目の前の世界が「いま—ここ」に広がる認識の純粹形式（時間と空間）の準拠点を示すだけではない。《現前》は、意識、知覚、認識そして思考の作動する場であり、有意味な世界を現象させ、世界についての自然な了解を保証し、混沌から主体を保護するシェルターのような「存在の形式」でもある。

他方、フィルターによって濾過されたものは消え去るわけではない。カクテル・パーティ効果が機能している最中、じっさいには主体は無志向なノイズの集塊のただ中にあり、無意識は確かにその音響を聞いていることを忘れてはならない。カメラには、志向作用のフィルター機能が擬似的に機械化されている分だけ、写真はかろうじて主体にとって「安全」だとも言える。それでもなお、小さな刺し傷、焦げ穴からラカンの言う《現実界》のかけらが噴出し、写真は見る者を突き刺してくる。こうしたフィルター機能を持たない録音物となれば、主体はまったく無志向性のなかに無防備にさらされることになる。つまり、音声の記録から聞こえるのは、選択的注意や言語的意味や幻想的イメージによって濾過し去ったはずの《現実界》、もしその録音現場にいたならば主体の無意識が聞いていたはずの《リアルなもの》に他ならない。

写真であれ、映画や録音であれ、近代の記録メディア（機械的エクリチュール）に共通する特徴は、人間の意識や身体を介さず（したがって《現前》のフィルターを経由せず）、《機械》によってくかつて—そこに—あった—出来事を無差別にあるがまま捕捉するというものだ。メディア技術が《現前》に対立するのは、よく言われるように、出来事を「いま—ここ」というコンテキストから切り離し時空を解体するからだけではない。《現前》が持つあらゆる「防衛」の機能をバイパスした現実、すなわち主体が《現実界》と直面しないで済むためのあらゆる防波堤を迂回した現実を、《機械》が主体に突きつけるからである。それは必然の結果として、《現前》において主体が経験する「現実」など、まったく現実などではなく、つねに／すでに「仮想的 *virtual*」であることを意味する。《現前》の仮想性を暴くこと、したがってそこにある「無垢な信」に風穴を空け《現実界》の寒気を通すこと、これが「手に負えない《機械》の亡霊化作用」の本質である。

しかし、この議論にはまだ重要な点が抜け落ちている。《機械》が《現前》の仮想性を暴くと同時に、いまやそれが《現前》を「創る」と付け加えなければならないのだ。写真や映画にとどまらず、今日の衛星テレビのライブ中継やバーチャル・リアリティー技術など、デリダが「テレ・テクノロジー」と総称するすべてのメディア技

術が、日々刻々、われわれの《現前》を創造し、震撼させている。《現前》の「仮想性」と同時に「人工性」を語ること、これがテクノロジーに取り憑かれた現代の宿命的課題である [7, p10]。

## おわりに／第二のはじめに

マルティン・ハイデガーは、「技術の本性はなんら技術的なことからではない」[13, p62]と言い、役に立つものや道具といった表層的現れの背後にある、隠された技術の本質を明らかにしようと格闘した。そこで彼がたどり着いた概念が「ゲシュテル *Ge-stell*」である。日本語で「立て-組み」と訳されるこの不可解な言葉は、力であり、存在のあり方でもあるとされる。この概念の難解さ、つかみどころのなさ比べ、一転してその影響効果となると、まるでファンタジー・アニメ映画のような明快なイメージが描かれる。1963年の段階でハイデガーは、現代においてこのゲシュテルが「避けることも制することもできない力」となり、「その支配を全地球上に否応なく拡大してゆくばかり」であり、人間にまさに取り憑き、人間をして自然を破壊させ、風土的・民族的に芽生えた文化を破壊させ、ひいては人間自身を機械に従属する道具へと変化させていると、警鐘を鳴らす [13, p7]。

悲観主義的な技術論の代表格とされるハイデガーの議論が、今日どこまで有効であるのかについては、別途詳細な検討が必要であろう。しかし、彼が立てた問い、つまり「技術とは何であるか」という本質的な問いは、彼の生きた時代よりいっそうテクノロジーに依存した現代社会において、すでに清算済みだとは到底言いがたい。

ここで指摘したいのは、このような技術の「取り憑く」力とは、分かりやすい概念では、まさに亡霊の属性だという点だ<sup>(5)</sup>。ここにハイデガーの技術論とデリダの亡霊論を結びつける糸口がある。デリダの亡霊論は、「取り憑く」という亡霊の特異な存在のあり方を、そのまま思考しようとする試みである。

人が亡霊と精神 [*esprit*] とを区別するのをやめるや否や、精神は、あくまで霊 [*esprit*] としてではあるが、身体をそなえた亡霊という形で受肉する。(…) 亡霊は精神の逆説的な形態なのである。むしろ精神は、命名しがたいある「モノ」となる。魂でも身体でもないと同時にその双方でもあるといった「モノ」になるのだ [14, p27]。

デリダは、精神(=魂)でも物質(=身体)でもないと同時にその双方でもある「第三の審級」、命名しがたいある<モノ>を措定する。この<モノ>とは、伝統的に「亡霊 *spectre*」や「幽霊 *phantôm*」と呼ばれて来た存在、そのようにしか呼びようのない実在であり、それは、精神-物質の二元論にも、存在を全面的に精神化してしまう観念論にも、逆に物質存在しか認めない唯物論にも回収され

ない。つまり、伝統的な形而上学(存在論)では捉えることができない(したがって通常の仕方では思考できない)ゆえに、それは固有の論理、固有の存在論を要請するのだ<sup>(6)</sup>。

デリダはこの亡霊固有の存在論を「憑在論 *hantologie*」と呼ぶが、「取り憑く *hanter*」と「存在論 *ontologie*」を掛け合わせたこの造語には、したたかな攻撃の意図も含まれている。つまり、亡霊を分析し、言語化し、理解可能なものにしようとする神学から自然科学、精神分析にいたるまですべての知が準拠している形而上学(存在論)こそ、デリダに言わせれば、亡霊を封じ込めて見えないようにすること、つまり「厄祓い」「悪魔祓い」なのだ。祓っても祓っても取り憑く亡霊と、それでもなお厄祓い続けるあらゆる企ての拮抗関係。この軸に沿って世界を見渡したときに、学問の世界だけではなく、歴史、社会、宗教、芸術、技術などが、これまでとはおそろしく異なった様相とともに現れてくるだろう。憑依と厄払いの拮抗、その主戦場は他でもなく《現前》の舞台なのだ。

こうしたデリダの憑在論における「亡霊」を「技術」と置き換えれば、その論旨は驚くほどハイデガーに近いことが分かる。そして、バルトを出発点に「手に負えない《機械》」の亡霊化作用について議論してきた本稿は、さらに「技術」を《機械》に置き換えたいと考える。

本稿での「技術」と「機械」の使い分けは、恣意的に見えるかも知れない。誌面の都合上、詳細な説明はできないが、「技術」の数ある側面のうち、それがひとつの「主体」として振る舞い、「他者」として人間と関係を結ぶときに、筆者は括弧入れした《機械》という表記を用いている。「他者としての機械」は、人工知能やロボットといった表層形態ではない。それは、まさしく亡霊的なものであり、人間主体を超越的に眼差し、厳命し、祓っても祓っても取り憑き、取り憑いた人間を亡霊化する、そういった主体である。人間側の対抗措置、つまり厄祓いの方法は、科学的言説で語り、機械を中立な「道具」の概念に封じ込め、人間の下僕として無害化しようとするのである。

おそらく「他者としての機械」など、物質を擬人化したファンタジーの比喩やメタファーとしてしか理解されないだろう。しかし、この考え方を文字通り出発点にして、さらに機械と人間との間主観的世界をめぐる現象学的分析や精神分析といった法外な可能性にまで敷衍することは、真面目に取り組むに値する課題だと筆者は考えている。その最初の仕事が、機械の存在論であり、デリダが憑在論において指摘した「精神でも物質でもないと同時にその双方でもある」という第三の審級として《機械》を思考する試みである。その先の目標は、「機械的なもの」が「亡霊的なもの」であり、亡霊に関する真摯な分析は等しく機械に対しても有効であることを示すことであり、究極的には「技術とは何であるか」というハイデガーが遺した火急の問いに、一定の返答をすることにある。もちろん、これが「現代を理解する」ことに直接つながり得るのは言うまでもない。



誤解のないように付け加えたいが、筆者は亡霊をけっして厄祓いして消滅するべきものだとは考えていない。亡霊は少なくともネアンデルタール人が行った埋葬の時から人類の傍らに存在していた。そして、歴史上のある時期に、ある場所で、亡霊が機械に化体した。正確に言って、亡霊が機械に取り憑いたのか、技術が亡霊と触れ合うところに《機械》が生まれたのか、いまはまだ言うことができない。しかし、いずれにせよ、亡霊が機械に化体したことで、テクノロジーが生まれ、近代世界が生まれたとすれば、われわれは亡霊とともに生きる避けられない運命にある。この思索（ファンタジー的でありハイデガー＝デリダ的でもある）のなかに、機械とともに仕事をする現代のアーティストが進むべき道も、おのずと照明されるのではあるまいか。

バルトは「狂気をしずめ、写真を飼ひ馴らす方法」として、写真を「一般化し、大衆化し、平凡なものにする」ことに加え、皮肉混じりに「芸術に仕立てる」ことをあげている [4, p145]。たしかに、今日のアートは、亡霊を様式化することで日常のなかで厄祓いを遂行しているように見える。しかし同時に、引き続きかろうじて、人を突き刺し得るものであり、その力の源泉はといえば、やはり亡霊に求めるしかないのである。

## 注釈

- (1) 本稿では「亡霊」「幽霊」という日本語を慣用的な意味に解し、特に区別なく用いる。
- (2) これと同様のことは、1859年にアメリカのアマチュア写真家オリヴァー・ウエンデル・ホームズ (Oliver Wendell Holmes) が、デモクリトス、エピクロスなど古代ギリシア哲学者の知覚論に言及しながら著している。さらに、幕末に渡来したダゲレオタイプに対し日本人が示した「魂を吸い取られる恐怖」も同様のロジックと言えるだろう。  
Oliver Wendell Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph", The Atlantic Monthly 3, June 1859, pp. 738-48. <http://www.yale.edu/amstud/inforev/stereo.html>
- (3) じっさい、フランソワ・バローが描いたこの油絵には最初フォノグラフが描かれており、商標化の際にグラモフォンが上書きされている。大英博物館に現在所蔵されているその絵は、年月とともに次第にフォノグラフの姿が透けて見えるようになっているという。  
木村哲人「発明戦争—エジソンvs.ベル」筑摩書房、1994、p109
- (4) 声の禁止をかいくぐる手立ては、それを「技芸」へと様式化して、主体との距離を取ることである。広範に録音される唯一の声である「歌」は、その様式化により禁止を免れていると筆者は考える。古代から連綿と続く歌唱の訓練は、広い意味での文化的な身体畸形化の一部であり、声を脱-声化する。
- (5) 加藤尚武は、じっさいにゲシュテルを「幽霊」と言い換えている。  
加藤尚武編「ハイデガーの技術論」理想社、2003年
- (6) 観念論にも唯物論にも回収されない固有の存在様態を思考する試みについては、まったく異なる観点から議論されて来たもうひとつの歴史がある。すなわち「システム論」である。デカルト的機械論からウィーナーのサイバネティクス論を経てマラトゥーナ・ヴァレラのオートポイエーシス論まで、機械と生命をめぐる固有の存在様態としてのシステム概念が精緻化されていった。本稿の視点を延長した先には、亡霊とシステム、この突飛な二語が正しく出会う場所が示唆されるのかも知れない。

## 引用文献

- [1] Louis Kaplan, "The strange case of William Mumler, spirit photographer", University of Minnesota Press, 2008
- [2] 前川修「写真論としての心霊写真論」、一柳廣孝編著『心霊写真は語る』、青弓社、2004年
- [3] Felix Nadar, "Quand j'etais photographe", E. Flammarion, Paris, 1899
- [4] ロラン・バルト、「明るい部屋—写真についての覚書」、花輪光訳、みすず書房、1997
- [5] ヴァルター・ベンヤミン、「図説 写真小史」、久保哲司 編訳、ちくま学芸文庫、1998
- [6] スラヴォイ・ジジェク「ラカンはいこう読め!」鈴木晶訳、紀伊國屋書店、2008
- [7] ジャック・デリダ＋ベルナール・スティグレール、「テレビのエコーグラフィー」、原宏之訳、NTT出版、2005
- [8] フリードリッヒ・キットラー「グラモフォン・フィルム・タイプライター」、石光泰夫他訳、筑摩書房、1999
- [9] 吉見俊哉、「＜声＞の資本主義—電話・ラジオ・蓄音機の社会史」、講談社、1995
- [10] Jeffrey Sconce, "Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television", Duke University Press, 2000
- [11] 蓮實重彦、「思考と感性をめぐる断片的な考察 07—声と文字」、『季刊 インターコミュニケーション』No58、2006、NTT出版、pp136-143.
- [12] ジャック・デリダ、「声と現象」、林好雄訳、筑摩書房、2005
- [13] マルティン・ハイデッガー「技術論」小島威彦＋アルムブルスター訳、ハイデッガー選集第18巻、理想社、1965年
- [14] ジャック・デリダ、「マルクスの亡霊たち」増田一夫訳、藤原書店、2007

