

Title	アート・メディアの多様体 : 講座新設の初年度によ せて
Author(s)	アート・メディア論講座
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2008, 42, p. 1-19
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6181
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

アート・メディアの多様体

——講座新設の初年度によせて——

アート・メディア論講座

I ウンベルト・エーコとDAMSの構想

藤村 昌昭

1

統合を契機に、新設された「文化動態論専攻」のなかの「アート・メディア論」に所属することになったが、漠然としたイメージながらも、ある種の構想と使命感を持って移動したことは確かだ、それは、ウンベルト・エーコが一九七一年にボローニャ大学に創設した「DAMS」（A美術、M音楽、S映画演劇）、つまり、芸術系の専門分野を包括した総合芸術学科（D）である。一九九四年から翌年にかけて、在外研修でボローニャ大学を訪れた際、エーコの授業にも参加させてもらったが、私の勝手な解釈によれば、トリノ大学で専攻した美学の理論を活かし、あらゆる芸術作品を「美的テキスト（メッセージ）」と位置づけながら、記号論的分析（あるいは解釈）の可能性とその限界を講じていたように思われる。ただ、ベストセラー作家としての知名度が災いしてか、正規の学生以外の受

講者も多く、講義室は常に熱気と人いきれで溢れていたが、自分も含め、その授業の内容を理解できる者がどれだけいたかは定かでない。

創設初年度の「アート・メディア論」は、美術史学、演劇学、映像論、記号論を担当するスタッフで構成されているので、「DAMS」の「M（音楽）」が欠けていることになる。エーコが興味を示す「音楽」というのは、演奏者に「即興」も含めた自由裁量が認められた現代音楽で、参考のために作品を例示すると、『ピアノ曲第十一番』（カールハインツ・シュトックハウゼン）、『フルート独奏のための手順』（ルチアーノ・ベリオ）、『入れ替え』（アンリ・ブスール）、『ピアノ・ソナタ第三番』（ピエール・ブーレーズ）などであるが、楽器の演奏とは無縁の者に、その概要を読み取って紹介するだけでも汗だくの状態である。ただ、今春から開講している「メディア文化と記号論」と題した授業には、専攻の院生以外に、美術史学、美学・文芸学、それに音楽学・演劇学の学部生と院生も受講している。芸術系の学生に「エーコの理論を手ほどきできれば」という役割は、何とか果たせているのではないかと、自分で自分を慰めてはいるものの、正直なところ、学生時代に辞書を片手に四苦八苦して読んだエーコの著作を再読しながら、毎週の教材準備に追われている。

『開かれた作品』（一九六二年）と『不在の構造』（一九六八年）は、エーコにとつての「研究の始点」ともいべき作品で、前者は三十歳のときに書き著したものである。いずれのタイトルも、象徴的な一種の「謎かけ」であり、しかも、「この謎を解く鍵は、このタイトルに隠されている」というエーコ特有の言葉遊びでもある。考えてみれば、「入口の扉がどこにもなく、構造そのものが不在の作品」など存在するはずはない。事実、彼自身が告白しているように、あくまでも「仮説モデル」であり、「理論と実践」という決まり文句のような命題を解くための「ミッ

ション・インポッシブル」(「おはよう、ヘルプス君、今回の君の任務は、自らの手で架空の迷宮を構築し、そこに潜入して破壊したのち、そこから無事脱出すること」)なのである。

最後に、「アート・メディア論」に課せられた使命とは、何なのか。大それた疑問符を解消することは字義どおり「インポッシブル」なので、エーコではなく、同胞のジョルジョ・ジュージアロの言葉を借用することにする。自転車や電話の受話器など、日常生活の身の回り品を、斬新かつ機能的な「作品」に仕上げたイタリアを代表するデザイナーであり、彼の作品論の鍵語は英語の「ミックス」で、この単語をイタリア語に導入して定着させた先駆者でもある。

この先、様々な分析や企画の創案において、コンピューターがいかに貴重な助けを提供できたとしても、美的感性と機能性の正確なミックスの選択が、常に創造的な意匠に携わる者に委ねられていることに変わりはない。(Giorgio Giugiaro, *Il Sole-24 Ore, 15 gennaio 1983*)。

教員は、より良き材料の選別と補給に専念し、学生は、それらの材料を混合(配合)することによって独創的な意匠化を目差す。在り来たりな材料でも、創意工夫によって、これまでに味わったこともない「ミックス・サンド」になることもある。「貧しい少年(プア・ボーイ)」が、一瞬にして「英雄(ヒーロー)」になれるのも、すべては「ミックス」の技による。自由奔放な「連想ゲーム」を楽しむ気分です。とりあえずは「迷宮」の構築から始めてみよう。

(文学研究科教授)

II 「実践芸術論」が目指すもの

市川 明

旅の好きな私は若いころ、俳人か画家になりたいと思ったことがある。一生旅を続けてそこで触れた自然や、山里で暮らす人たちを表現できればどんなにすばらしいだろう。紙と筆があれば作品ができるというシンブルさも魅力だ。北野武監督の最新作『アキレスと亀』の売れない画家や、加藤登紀子が歌う『百万本のバラ』で、恋した女優が泊まるホテルの前の広場を赤いバラで埋め尽くした貧しい絵描きなど、どこかロマンがあつていい。芭蕉や一茶の人生もボヘミアンの典型のようで惹かれる。

昨年、東京で東山魁夷の絵画展に行った。魁夷は旅する画家であり、出品された北欧の森と湖の絵や、ドイツの教会のある町の風景は、私にもなじみ深く、懐かしく感じられた。青や緑を基調とした色取りや構図にも魅せられた。魁夷が狭義のリアリズムの画家でないことは代表作『道』などを見てもわかる。山を描いた一枚の絵に表れた滝は、画家のフィクションだという。ここに滝があればどんなに美しい風景になるか考えたというのだ。画家のファンタジーが想像を創造へと押し上げた。

演劇の魅力はこの創造部分、プラスαの部分の大きいことだ。作者と観客の間に、演出家や俳優といった伝達者が介在することによって、テキストは幾重にも変容していく。表現対象を人間の言葉に移し変えるという意味において、劇作家は第一の翻訳者なのかもしれない。外国演劇の場合には、それを日本語に移し変える第二の翻訳者が

存在する。そこからさらに演出家や俳優が独自のテキストを生み出していく。時代背景や人物設定を変えることも可能だ。彼らにはキャンバスに色を塗り加える（変える）自由が残されている。

確かに演劇（シアター）に関するディスカールは、戯曲（ドラマ）≪原作テキストに関するディスカールと不即不離の関係にある。ポストドラマ的（反戯曲的・脱戯曲的）な演劇を多く生み出してきた最近の状況を考慮しても、演劇はやはりテキストを核に組み立てられてきたからだ。だがそれだからといって演劇研究≪戯曲分析などというつもりはない。演劇を文学から解放しようという力と、文学に回帰しようとする力のせめぎあいの中に演劇研究の真髄はある。

演劇はライブアート、ライブ・パフォーマンスである。演劇は舞台上で、音楽や美術など様々な芸術を束ねながら拡散・増殖していく。演劇では表現行為（演じること）と受容行為（観ること）が「イマ・ココ」という現実と切り結んで起こる。双方向の行為が同時に起こり、スパークする瞬間は、演劇の醍醐味とでも言うべきものである。舞台と観客席が共有するテキストこそが、演劇の究極のテキストであり、演劇の記述はそこに向けられたものでなければならぬはずだ。

坂手洋二が脚色・演出した燐光群の『ローゼ・ベルント』は、一世紀の間、ほとんど忘れられていた自然主義の作家ハウプトマンの傑作悲劇を現代の日本よみがえらせたし、岡田利規、原作・演出のチエルフィツチュの『三月の5日間』は、コミュニケーション言語を叙事詩的、身振りに転換してみた。こうした変容の美学に一度でも心動かされたものは、劇作品を板の上に乗せるプロセスに関わり、自ら演劇を動かしてみたいという衝動に駆られるだろう。

私が現在、アート・メディア論で行っている「実践芸術論」の講義・演習「ドイツ演劇を上演する」は、演劇作品を読むことから始め、上演に結びつけるプロセススタディである。芸術の実践的な側面に一歩踏み込んで演劇作品を考察し、上演コンセプトを作り上げていく。今年度は近畿大学文学部の舞台芸術専攻の学生と連携し、ビューヒナーの『ヴォイツェク』を上演する作業を進めている。学生には演劇実習を課しているが、創造の現場に入っている理論面から上演をサポートし、実践に連動させる仕事が行っている。

緻密な戯曲分析はもちろんのこと、こうした分析に比べ理論的把握が不十分な舞台上演のディスカールを深めることに演習の眼目はある。二つの大学のゼミが互いに刺激しあいながら、一つの目標に向かって進むというのも緊迫感があつていい。このコースで、劇団のドラマトウルグや劇場の制作者、放送局のプロデューサー、新聞社の文化担当者や芸術雑誌の編集者など、演劇・芸術の魅力を伝える人を養成してみたい。演劇を動態的、実践的に観察、研究することで、新しい芸術学の構築に寄与できればと思つている。

(文学研究科教授)

Ⅲ 場所とパフォーマンス

永田 靖

ここでは演劇を研究し、そのことで社会との関わりを模索します。普通、演劇の中心は劇(ドラマ)だと考えら

れています。劇には劇作家が込めた意味や主題が複雑に入り込んでおり、そこには一筋縄では解けない人間や社会の実相が具体的に描かれています。その意味や主題を考え抜くことは演劇研究の大きな仕事の一つです。

ですが近年は、そういった劇が上演される場所と方法にも意味があることが認識されるようになってきています。ピーター・ブルックは「何もない空間」として演劇を定義しましたが、空間に何もないということはありえない話です。空間であるためには、何かしらそこに時間や記憶、また文化的な刻印や政治や社会の含みがいくらかは反映されているはずです。さしあたりそれを劇場の環境と呼ぶとしたら、それは劇の上演と無関係ではなくなるはずです。

例えば台湾は台北市の、そのほとんど中心部の市街地にある小劇場があります。この劇場は、広い玄関とスタジオ（稽古場）と会議室を併せ持つ、ブラックボックス型の劇場です。文字通り街角にあり、入りやすい、明るい小劇場です。つまり一見普通の小劇場とかわりませんが、実はこの劇場は普通の劇場とは大いに異なるものでした。

この劇場は、戦前、つまり日本の統治時代の警察の交番でした（写真1）。よく見ると玄関先には日本でもおなじみの赤くて丸い外灯がついています。そして何より驚いたのは、当時の留置所が劇場内にそのまま残っていることです。さらには劇団はしばしばそれを効果的に舞台裏として利用していることです。留置所は木製の牢の部屋なのですが、見ようによれば、縦縞の美しい小部屋に見えます。しかしそれが統治時代の留置所であることは、例えば楽屋に「般若心経」が飾られていることでも明らかです。ここで命を落とした人へのせめてもの弔いの徴なのです。

このような劇場で上演されるとその場所性は劇の解釈に影響を与えることでしょう。ここで仮に『ハムレット』が上演されたとして、「デンマークは牢獄だ」と主人公が語るときその牢獄の含意は大きく膨らむはずです。あるいは清水邦夫『楽屋』が上演されるとすれば、幽霊となって楽屋に住み着いている女優たちが過去の話を繰り返し広げ

る時、この楽屋は豊かな記憶の磁場に変化することでしょう。

このことは何も演劇作品に限らないのではないかと考えられます。同じく台湾の例で考えてみましょう。台北から車で一時間くらいところに、金瓜石というところがあります。ここは戦前に鉱山として栄えましたが、徐々に廃れ七〇年代に閉山されます。ところが近年、例えば映画監督侯孝賢がここを舞台の一つにして映画『悲情城市』を撮影したこともあり、人々の関心を呼び覚ました。今ではかつての佇まいをそのまま復元させた街並と金鉱の博物館になっています。廢墟になっていた日本家屋を大学の建築学科の力を借りて再建しています。そこはもはや日本でも都市部では見かけることの少なくなったいわゆる日本家屋そのままがあり、スタッフたちが観光客をグループ分けしてはミニツアーをしてくれます。さらには、昭和天皇が皇太子であった一九二〇年代半ばにこの鉱山を訪問した時に建設された迎賓館（と言っても日本家屋ですが）がそのまま残されています（写真2）。つまりこの街全体は、日本の統治時代の佇まいをそのまま演じて生きて見せているわけです。ただ、街がただ単に過去へのノスタルジーを喚起しているのではないということは、再建された日本家屋に戦後中国的な生活様式が導入されてもたらされた中国式ベッドが、日本式和室に堂々と置かれていることから明らかです。またここではいわゆるテーマパークなどとは違い、郵便局や食堂など一般の市民の生活の場所でもあり続けています。つまりここで金瓜石という街は、過去を身振りしながらもしたかかに現在を生き続けていることがわかります。まさしくこれは演技にはかなりません。街が演技するというのはメタファーですが、演技して見せるのは何も俳優だけではありません。演劇研究は現在広く芸術以外の領域にも踏み込んでいこうとしています。いまだ実験的な入り口にいる状況に過ぎませんが、人間社会の中で多様な演劇的振る舞いが見られるのには言うに及ばないことです。演劇研究がそのよう

な社会の中の演劇的パフォーマンスの研究を直接扱えるまでには至っていませんが、少なくとも演劇研究が、芸術研究としてばかりではなく、社会一般や人間一般のことを考える土台を作ることにはつながりそうです。ここアー・ト・メディア論ではこういうことも考えています。

(文学研究科教授)

IV アナデジオジサン、「捨て石」を熟望

関府寺 司

学生たちとのコンパの二次会で盛り上がった話題がある。「スライド」である。あの、紙やプラスチックのフレームに入った三六ミリ・カラースライドである。

私が小学生の時、小型スライド映写機を父親が大事そうに買ってきた。わざわざスライド・フィルムで撮影した家族写真を、白い襖に投影した。儀式だった。オートリーダーなどというものはまだない。マニュアルのスライド送りの枠を独特の技術をもって本体に嵌め、スライドを上下裏表間違えずに差し込み、「カシヤ」と音とを立ててスライドを送る。大きな画像で思い出の場面が映し出される。あのスライドである。

二次会で前に座った学生は、二五歳にはなろうかといういい大人なのに、「スライドってなんですかー」と言う。無理もない。あの美術史学会全国大会でも二年前を最後に研究発表会場からスライド映写機は消え、全部パワーポ

イントになった。しかし、まだ歴史本に刻まれていないアナログのメディアやツールは学生にとってはきわめて新鮮らしい。スライドの話やら、スライド・ビューワー（一人でスライドを見る箱のようなもの）の話や、和文タイプやマニュアル・タイプライターの話など、その他、ありとあらゆるマニアックな旧メディアの話をオジサンたちは得意げに、延々と語り続けた。どうやら、馴染みのないメディアは、新旧を問わず、メディアとして意識されて興味をそそるらしい……。いや、あるいは、そこにいた学生たちが単に聞き上手だったにすぎないのかもしれない。

と、だいたいそんな雰囲気の中でアートメディア論専攻は発足した。と言ってしまってもいいだろうか。正直に言って、デジタル、サイバー・メディアの最先端は人文系にはない。大学にあるとすればそれは情報工学研究科、あるいはゲームのクリエイター、芸大の新学科など、制作者の現場にある。しかし、かつて芸術の最先端が画家のアトリエにあった時代でも、新しい創造活動の批評や批判的考察の場は人文学のなかにあった。メディアが大きく変化しても、そのこと自体はさほど大きくは変わってはいない。新しいメディアが次々に登場すれば、その意味を批判的に考える場もしつらえてやらなければならない。アナログ臭い、人文学臭いオジサンたちがアートメディア論を作ろうと考えたのはそんな理由による。このコースのなかで私自身はコンテナポリリー・アートとそのマネージメントを含めた社会的機能、日本の人文学ではほとんど扱われていない建築や都市を主に担当する。

アートメディア論専攻が発足した今年は、ある意味で「歴史的」と言ってもよい年と重なることになった。Windows 95が発売された一九九五年の「インターネット元年」に続き、iPhone発売の今年二〇〇八年は「モバイル・インターネット元年」とも呼ばれる。わずか一〇年ほどの間に人間を取り巻く環境が劇的に変化したといっても大げさではない。この激変の中で、芸術家のあり方も、イメージも、作品のあり方も、オーデイエンスも、マー

ケットも、マネージメントの仕方も大きく変わってきたし、今後が変わっていくだろう。アートや人文学と社会の関わり方も大きく変わりつつある。この環境の中からは「裸の大将」も岡本太郎もミケランジェロも生まれない。旧来の芸術学、芸術史という受け皿がそのままではうまく機能しないことはどうやら間違いなく、新しい「場」を作ったことも間違いではなかったと確信している。

そんな新しい場に一期生が五人入ってきた。関心領域と当面の人生設計は「絵画と映画の関係」、「絵本研究からアニメ・クリエーター志望」、「歴史学科にいたけどネットと音楽イベントに関心があり、ひそかにクリエーターを狙う」、「美術館の教育普及スタッフ志望」、そして社会人では「理工系出身の女性画廊主、画廊の発展を議論む」といったところである。かくして、モバイル・インターネット元年にもどうやら出遅れているようなアナデジオジサンたちと、何か新しい受け皿を探していたモバイル・インターネット世代の一期生との暗中模索が始まった。まだ、霧の中で、何が飛び出すやらわからない。しかし、この行き当たりばったり感がなんともたまらない。

猛暑のお盆前に最初の中間発表会をやった。場所は一期生の画廊主が経営する千日前の画廊（写真3）。町屋を改造した画廊で、二階には床の間のある和室もある。炎天下、前の路地ではどうやら夜のお仕事に備えて衣装を繕っているらしい商売の女性。夜の帳が下りればネオンもにぎやかに、猥雑感の高まりそうなエリアである。郊外にある大学近辺とは違って、夜の食事も安くて、美味い。身内のご不幸でこの日は残念ながらご欠席だった藤村先生がアートメディア論コースのモットーとしてあげておられた「書物を棄てずに、街に出る」を実践するにふさわしい場所だった。

新入生オリエンテーションの時、私は「研究室を作っていくのは学生」だと言った。どうせアナデジオジサンた

ちに全部任せていては、新しい、面白いものはあまり期待できない。ましてや運命まで任せた日には大変なことになるかねない。教員は、学生が自分で何かを創り出すための、運命を切り開くためのコマ、捨て石みたいなものだと思うてもらいたい。捨て石もそれなりに努力する。このようなコースができることも想定して文学研究科にメディア・ラボというメディア室を作り、多方面のご協力を得てメディア・スタッフも常駐できるようになった。ありがたいことに、国立国際美術館のインターンにも常時採用してもらい、現代美術展の企画にも参加させてもらっている。学外から、社会の諸領域から、現場の刺激的な話のできる講師もどんどん招きたい。しかし、下準備はせつとさせていたたくとしても、このコースの未来を担う主役が私たちアナデジオジサンでないことだけは確かである。従来の人文学は後ろ向きに学問をしてきた。アートメディア論は「前を向いて、書物を棄てずに街に出る」場であって欲しいと考えている。

(文学研究科教授)

V ハイパーテキストの思考

三宅 祥雄

ヴァニーヴァー・ブッシュのメモックスシステムやダグラス・エンゲルバートのワードプロセッシングに触発され、シオドア・H・ネルソンが「別のところに保存された文書への窓を含む、順序のない著述」(『リテラリーマシ

ン」を構想し始めたのは、少なくとも一九六〇年代のなかばまでさかのぼる。「ハイパーテキスト(hypertext)」という命名はネルソン自身によるが、その概念にとりたてて難解なものがあるわけではない。「ハイパーテキストはトピックとその間の結合から成り立っている。そしてこの結合において、トピックは段落であったり、文、個々の単語、否、デジタルライズされたグラフィックであるかもしれない。ハイパーテキストは、書き手がさみを持ち言葉の上から見て適当なサイズに切り取った印刷書籍のようなものである」(J・D・ボルター『ライティング・スペース』)。これは一見して紙とインクによる手書きのカードと少しも変わるところがないかのようだ。しかしハイパーテキストはこま切れにされた情報の無秩序な集積でもなければ、カードボックスの仕切り板のあいだで埃をかぶった分類項目でもない。決定的なちがいは、そこに一枚のカードから他のカードに通じる電子的な「窓」、各トピックのあいだに張りめぐらされた網目状のリンクが付加されている点にある。

カードシステムを有効に運用するためには、とりあえずトピックの分類と階層化が不可欠である。分類はそれぞれのカードにシステム内部のしかるべき位置を配分し、それらに順番を与え、より大きな空間のもとに包みこむ、つまりは階層化する。トピックはカードに書きこまれた記号内容であるよりもまず、この物質的な紙片が空間内に占める並列的で相互排除的な場所^{トポス}を意味する。トピックが「書くこと／読むこと」あるいは「描くこと／見ること」の基本単位とみなされるのはその限りにおいてであり、その限りにおいてでしかない。たとえば書物のアウトラインを構成しようと思えば、個々のトピックをもつばら空間的・幾何学的な点としてあつかい、それらの配置と序列関係を求心的な諸線分の束、一枚の「樹状図」として形象化することが必要になる。求心的とは、任意のトピックをその上位のトピックに結びつける経路がただひとつしか存在しないということであり、樹状的とは、同じ階層に

属した他のトピックへ移行するにも、必ず上位のトピックを迂回しなければならないということである。とすればカードという二次元平面を単位にもつ記憶装置は、それらの求心的・樹状的な配列によって、むしろ一次元的構築物とみなされるべきではないのか。分類されたカードはすでにそれ自体が書物の構造でもあって、その一端を糸で綴り合わせた紙片の厚みはこうした分類Ⅱ階層化の物質的な形態にすぎない。

とはいえ「家族的類似」や「醜い家鴨の仔の定理」をもちだすまでもなく、カードシステムののはらむ実践的な困難さが、ほかならぬ分類作業の（不）可能性そのものに帰着することも明らかである。図書館の蔵書目録にならって複数の分類原理（著者目録、書名目録、事項目録）を導入したり、コピーしたカードをいくつかの分類項目にまたがって配置する方法を、誰しも一度は試みたことがあるだろう。ネルソンによるハイパーテキストの着想もおそらくはこの点から出発している。「大学時代、私は論文などの執筆に利用するためにファイルカードを蓄積し始めたのだが、すぐに手に負えなくなってしまった。カードの一枚一枚が同時にたくさん場所に収納される必要があった。複数の文書の途中に貼り付け、しかも別々に書き直す必要があった。文章と文章の間に留まって、前後を関連付けておく必要があった。紙による保管方法はすべて、関連付けのためには制約が大きすぎ、アイデアの本当の構造を見えなくしてしまうために、役に立たなかった」（ネルソン、前掲書）。同一トピックの重複を許容するカードシステムが、保存と検索のための記憶装置としてまったく無益だと言いたいのではない。むしろそうすることでこのシステム全体がおのずから階層構造にはころびを生じ、分類のもたらずテキスト空間とは異なるそれを開いてしまふ点が肝要なのだ。複数の場所に保存されたカードは「いくつかの入力と多数の接続」をもつ非局所的ないしは^{アトピック}ユーロトピック無場所的なトピックとなり、そのシステムは樹状図で提示される「線形モデル」よりも網目状の「図表モデル」（M・

セール『コミュニケーション（ヘルメス）』に近づく。ハイパーテキストの空間は何よりもまず、人間の思考を非線形的に展開させる空間として定義される。

それゆえ樹木を忌避し苔や雑草を愛でる思考は、もしそれが現に存在するとしたら、伝統的な書物の世界からの、まっとうな言語活動からの、そしておそらくは近代的な知の枠組からの明らかな逸脱となるだろう。しかし道具としてのハイパーテキストについて語るためには、そうした大仰な仕草はいささかも必要ない。非線形的なテキストはいたるところに、古典的書物のうちにさえ存在するし、それどころか線形的テキストの方こそが前者の特殊な一事例にすぎないとも言えるからである。事実、文献資料からの抜き書きであれ、ちよつとした思いつきの走り書きであれ、ハイパーテキストをもつともよく特徴づけるのは「中断」の身振りである。それは何のまえぶれもなく開始され、突然ぼつきりと折れたように停止する。思考作業の中断はなかばテキストの経済的制約によるが、なかばテキストの限定された用途にもかかわっている。なぜならコンテキストを含めた抜粋と引用がいかに重要だとしても、まさか書物を一冊まるごと書き写すわけにはいかないからであり、また利根的なひらめきをすばやく記録するにあたって、その源泉や根拠をあらかじめ周到に確認しておくいとまはないからである。中断されたテキストはかりそめであり、いかなる確定した意味ももたない。少なくとも意味を確定するための明白なコンテキストを欠いているように見える。ひるがえって言えば、ハイパーテキストが思考の道具として有用性をもつのはまさしくこの点なのだ。実際、中断された運動はいつでも好きなきときに再開できるし、方向を変えて最初からやり直すこともできる。テキストの切断面は運動の終結点と言うより、別のテキストを接続するための開口部だ。トピック相互の自由な組み合わせはそのつど別のトピックを形成し、さらには新たなトピックの生産を要求しさえする。ひとつのテク

ストは孤立し自足した断片ではなく、むしろあらゆるコンテンツに対して無限に開かれていると言うべきだろう。このような「不連続の思考」と「アイデアの構造」を処理するのに、紙とインクの硬直した媒体、分類⇨階層化に終始する鈍重な樹状の思考は、もはやいかほどの役にも立たない。太い幹や根を育てる農夫のような持続力に欠けてはいても、もっとしなやかで融通のきく（必要とあらば、すみやかな忘却すらいとわかない）遊牧民的な記憶装置、文字どおりの「Random Access Memory」が必要である。

以上に素描したハイパーテキストの理念は、今日のインターネット環境においてすでに完全な実現をみたと言うべきだろうか。サイバースペース内部に集積された膨大なトピック⇨データよりも、それらのあいだに張りめぐらされたか細いリンク⇨ウェブこそが重要だとすれば、これはにわかにイエスともノーとも答えがたい問題である。ブラウザーによる単調なキーワード検索や掲示板への付和雷同的な書き込みだけでは、書物に挟みこまれた蛍光色のポストイット、頁の余白に鉛筆書きされたちよつとピントはずれの極私的傍注にも及ぶまい。何はともあれ（さやかだが自前の）リンクやエクリチュールを生産するユーザー自身の自由な創意（あるいは気まぐれ）のみが、ハイパーテキストを真に有用で能産的なものたらしめる。だからハイパーテキストの問題系は、常識的なメディア研究のありふれた対象のひとつにとどまりはしない。それはわれわれ各人が日常的に実践すべき知のゲリラ活動であり、わがアートメディア論が講座として体现する思考の運動そのものであり、さらには文化動態論専攻の全体がよつてたつ最終的な組織原理ですらあるだろう。ただしドウルーズ⇨ガタリにならつて、「われわれの脳内から樹木を根こそぎ抜去せよ！」（『千のプラトー』）とまで煽動するつもりはない。むしろ線形的思考を非線形的思考に転換し、伝統的書物をハイパーテキストへと分散⇨展開させるためには、それなりに繁茂した樹木たちの枝・幹・

根をよじり合わせ、さしあたりは不格好な森林もどき、、出現させるだけで十分ではないだろうか。少なくとも既存の専門諸領域というハードウェアに寄生しつつ、それらの境界面ににわか造りの接続回路を設置して、ときには自閉的な情報の出力アウトプット解放を導くとともに、ときには偶発的なショートカットやシステムエラーを生じさせもする、軽便で汎用性に富んだソフトウェアたらんことを、われわれは全力を挙げてめざしたく思う。

(文学研究科准教授)



写真1 「交番をそのまま生かした小劇場」



写真2 「皇太子を迎えた館」



写真3 「アートメディア論・中間発表会」
(二〇〇八年八月二日)