The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『開かれた作品』のコミュニケーション論
Author(s)	有田, 亘
Citation	年報人間科学. 2000, 21, p. 77-90
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/9285
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

『開かれた作品』のコミュニケーション論

有田　亘

〈要旨〉
ウンベルト・エーコの提唱した「開かれた作品」の概念は、現代芸術に特有な不確定性や受け手の参加の問題を論じたものとして、もっぱら美学方面で高く評価されてきたが、ここではコミュニケーション論、特にメディア論的観点からの再評価を試みる。

キーワード
開かれた作品　テクスト　メディア　記号論　読者

はじめに

記号論への傾斜を強める以前、美学者として出発したウンベルト・エーコは『開かれた作品』（一九六二年）の中で、あらゆる芸術作品は「一連の可能な読みの潜在的に無限な系列」へと開かれていると論じた。これは比較的「穏健な」水準――「第一段階の開かれ」――に立つなら、どのような作品であれ一義的にではなく多様に解釈されうる余地がある、という当然のことを主張しているにすぎない。だがその「急進的な」水準――「第二段階の開かれ」――において「動的作品(opera in movimento)」を考慮に入れたこと、すなわち、作品を創り出すのに作者だけでは不十分で受け手の側からの積極的参加を要請するものがある、と主張したことによってその著作は一躍注目を浴びたのだった。[Eco, (1962)]

「開かれ(apertura)」の概念は一九五〇年代・六〇年代当時の前衛が芸術に導入した「偶然性(contingency)」や「不確定性(indeterminacy)」の問題を扱うことのできる新たなキーワードであるとみなされた。実際、『開かれた作品』の中には、現代の音楽（シュトックハウゼン、ブーレーズ、ベリオ、プスール）から、美術（モビール彫刻、アンフォルメル絵画）、文学（ジョイス、カフカ、ブレヒト、マラルメ）、映画（アントニオーニ）、建築（可動壁を持つカラカス大学の校舎）などまで多方面に及ぶ「不確定性芸術」の具体例が挙げられていた。

その理論は従来の美学的範疇を越えて、現代思想一般にも広く影響を与えるものと期待された。というのも、そこでは情報理論や量子力学、認知心理学までもが幅広く扱われていたから、というだけではない。ある種の社会性――最後の章で「現実参加」の問題として論じられているような――が導入されてもいたからである。その意味では社会学（特にマスコミ研究やメディア論）は、『開かれた作品』の提起した問題圏と常にかかわってきたと言える。エーコ自身、次作の論集『黙示録派と統合派』では大衆文化やマスメディアといった社会学的主題を直接的に取り上げている[Eco, (1964)]。またカルチュラル・スタディーズへの影響は、エーコの社会学への大きな貢献の一つであろう。

とはいえ基本的には、『開かれた作品』に対するかくも高い評価は、もっぱら美学・芸術批評からのものに閉ざされる傾向があり、社会学を初めとする隣接諸領域に広く開かれたものとして定着しているとまでは言い難い。

その理由は一つには、「開かれ」の概念を「偶然性」の問題として取り扱うことで、そこに込められていたメディア論的含意から目が逸らされる結果となったことが考えられる。この点については第一節で論じる。また第二節で論じるように、社会学が「開かれ」概念を導入する際に、焦点はオーディエンスのテクストへの主体的・能動的参加の問題に当てられ、美学的には含意されていた（また実際、後に記号論的に扱われることになる）テクストに内在的な問題への

注意があまり払われなかったことも考えられる。

それゆえ美学、社会学それぞれの領域において「開かれ」概念をある意味で閉ざし、そしてそれらが結果として学際的な結びつきではなく、ある種のすれ違いが生じたようにも思われる。だがエーコはそれとは別の「迷宮」的な混乱と錯綜の中に記号論的な開かれの可能性を見ていたのではないだろうか。そして「読者」を扱う彼の議論の中にコミュニケーションの問題を考察する際の重要な示唆が含まれてさえいるのではないか、というのが第三節の示そうとしてる事柄である。

1　偶然性と開かれ

まず、「開かれ」の概念がメディア論的含意を持ち、しかしそれが表立って取り上げられてこなかった経緯について述べる。この問題を篠原資明は、偶然性芸術を論じるに際して『開かれた作品』には「ジョン・ケージ」という「重要な名前」が抜け落ちている、という形で焦点化している[1]。

これは大きな欠落と言えよう。というのは、『開かれた作品』はシュトックハウゼン、ブーレーズ、ベリオのなどの作品を例に出すことから始まっているが、これらの作品はとりもなおさず、ケージ・ショックによって生み出されたものにすぎないからである。おまけに不確定性というのは、他の作曲家にとっては、多くの作曲技法のひとつにすぎないが、ケージの場合、それは単なる技法ではなく、彼の根本原理にあたるのである。[篠原、一九八七:二三]

「ケージ・ショック」とは、一九五八年にアメリカから実験音楽の騎手ケージが彼が「チャンス・オペレーション」と呼ぶ手法、つまりまったくの偶然（コイン投げや易による占いなど）によって生じたり選択された音にから作曲する方法を持ち込んだことを指す。自分たちと正反対の「不確定な」音楽の方が豊かな響きと可能性を持っていることに直面させられ、軌道修正を余儀なくさせられたのだった。かくしてヨーロッパの前衛がこぞって確定的な作品に一定程度の不確定性を導入しようという試みを始めたちょうどその頃、エーコはイタリア国営放送(RAI)に勤務しており、その電子音楽スタジオでのベリオ等の作曲活動に協力していた。そしてベリオは自らが編集委員をしていた雑誌『インコントリ・ムジカーリ（音楽的遭遇）』への寄稿をエーコに求め、それが『開かれた作品』の元となる。

そうした事情から、「開かれた作品」の概念は必然的に「偶然性」の問題と結びつけて考えられてきた。それも、まずは現代音楽の分野での偶然性を念頭に置き、ケージの実験的な偶然性に対抗する前衛的な偶然性の理論的根拠と見なされる形で。この種の「開かれ」としての偶然性の眼目は、受け手の解釈という作者の側には予測できない不確定的要素を部分的に導入する、というものである。だがこのことは言い換えれば、「偶然性」を「作者の意図した秩序からの解放（「作者」の否定と無秩序の肯定）」としてとらえていることに

ほかならない。ベリオ等は自ら「作者」の立場にある以上、偶然性を意図せざるものと見なすのも当然のことと言えるが、そうした理解の下での偶然性は結果的に、作者には直接統御できない攪乱要因か、作者を差し置いた過剰解釈＝改竄にしかならないと確認されるのみで終わることになる。

前衛の衰退と並行して、「開かれた作品」の概念も前衛的な美学の分野でのみ支持されるにとどまった感がある。だが、成立経緯からして前衛の偶然性美学と結びついていたからといって、「開かれ」という概念の射程もその範囲内に閉ざされるものと考える必要はあるまい。

とはいえ、エーコはケージ的な偶然性をも含み込む形で開かれの概念を構想していた、というようなことを主張したいわけではない。ここで注目したいのは、テレビの実況放送という大衆文化の開かれについて論じる際になされたエーコの発言の中に、前衛的芸術の側からの開かれ解釈と齟齬をきたすように聞えるものがあるということである。曰く、「直接性における生とは開かれではなく偶然性である。」[Eco, (1962): 二五三頁]すなわち、偶然性は開かれではない、と。

その際見てとれるように、エーコは偶然性を直接性と結びつけている。実況放送は出来事のリアルタイムでの中継というその性質上、偶然性に直接左右されているようでいて一定の意図的組織化が入り込んできており、それゆえ単なる無秩序には陥らず開かれた「作品」たりえている、というわけである。これは一見、ケージ的な偶然対前衛的な作者の意図、というすでに見てきた構図に従っているように思われるかもしれないが、そうではない。なぜならここでエーコが開かれと結びつけている「意図」とは、個人（たとえば作者）の意向や思惑のことではなく、アリストテレスが『詩学』の中で論じたような、「本当らしさの規則である因果性と必然性の規則」に従って作品を組織化する媒介的要素のことだからである。そしてそれは同時に、社会が様々なメディアを介して組織化されている、というメディア論の基本認識でもあるはずである。その点で実況放送は、なまの直接的（物事の前後も覚束ないほど偶然的）経験がテレビというメディアによって現実の生へと媒介的に構成されることを端的に示す具体例として取り上げられているのである。

それゆえ受け手の積極的参加、というエーコの強調したものは、作品制作過程への偶然性の導入とは別の観点から考えることができる。それは作品という現実を構成するために、作者による創作の後で必要とされる媒介要因に着目するような議論、つまり『開かれた作品』の第一章の題名からしてすでに指し示されていたように、まさに「詩学」――制作学――的な問題提起と言いうるものなのである。

2　美学的開かれと社会学的開かれ

ただし、社会学にとっては自らの成立と深くかかわっている「メディア」という視点にエーコが直接立脚しているのか、と言えば必

ずしもそうではない。少なくとも彼の著作中には、詩学的・メディア論的含意のない通常の意味での「マス・メディア」を除いて、「メディア」の語はまったく（と言ってよいであろう）用いられない。

これは一つには、彼の出自が社会学ではなくやはり美学、それも彼の師事したルイジ・パレイゾンの美学に求められることが、その理由である。事実、「開かれた作品」の概念がパレイゾンの理論に依拠するところが大きいことを、エーコは隠していない。

パレイゾン『美学――形成の理論』[Pareyson, (1954)]によれば、あらゆる芸術作品への接近は「読み(lettura)」[2]であると見なされ、「読み」とは取りも直さず「上演（＝演奏esecuzione）」のことであるとされる。つまり彼は、通常は上演芸術（音楽、演劇など）の特徴とされるものを非上演芸術（絵画、文学など）をも含む芸術全体の本質へと拡張するのである。三つ挙げられているそれらの特徴のうち、一つは「解読(decifrazione)」の作業である。すなわち上演芸術は直ちに完全な形ではなく、それ自体では美的性質を持たない記号のような形（たとえば楽譜や脚本のような）でまず与えられるので、それを読み取り別の形（実際の音楽や演技など）に変えねばならない。二つ目は「媒介(mediazione)」の作業である。すなわち上演芸術は作品を「解読」し作者と受け手との間を仲介する者（演奏家や俳優など）を必要とする。だがこれら二つは第三の特徴である「現実化(realizzazione)」、すなわち作品に生命を与え、文字通り生き生きと現前させる作業のためになされるのであって、その努力を欠いた解読・媒介作業、というか芸術作品は死物も同然である。また一方で、通常非上演芸術と見なされるものであっても、「現実化」の作業は必ず見出されるはずである。小説を読むにしろ、絵画を眺めるにしろ、芸術を鑑賞するとはそもそも作品が自らの前に生き生きと立ち現れることではなかったか。それゆえ上演芸術にとって真に本質的なのは「現実化」であり、またその本質を備える点においてすべての芸術は「上演」芸術にほかならない、とパレイゾンは結論づける。

この観点からすれば、「媒介」すなわちメディアは「現実化」の過程に介在する副次的・外在的な作用因でしかない。そのためパレイゾンに依拠するエーコも、メディアという視点を採用しないのだろう。だがそのようにメディアを限定的に捉えること自体が用語法としては特殊であるとも言える。むしろエーコ＝パレイゾンが「読み」と呼ぶ、「生産―作品―享受」の過程こそが媒介作用の構造を形作っている、と見なす方が「メディア」の原義には近いように思われる。実際、媒介よりも現実という生の制作を重視する（それ自体は詩学的な）美学的立場は、ともすれば、「開かれ」と言えば無限の可能性への開かれであり、芸術という生命の豊饒さを作品に「現実化」させるものである、という詩的に美しいニュアンスばかりを先行させることにもなりかねない。実際エーコ自身不満を表明しているように、「開かれ」概念は発表当初、解釈者が作品に対して果たす積極的役割ばかりが肯定的に論じられすぎるきらいがあった[Eco, 1992:三四]。というのも、たしかに『開かれた作品』の中では、受け手（読者）が作品制作過程に介入する力に別段の留保がなされていたわけ

ではなかったからである。だから特に七〇年代以降のエーコは、記号論の知見を援用しつつ、テクストが課す「読者の役割（the role of the reader）」を強調するようになる。

だがいずれにせよ結果的に、エーコはメディア概念を限定的なものと見なして採用せず、むしろテクスト概念に媒介のニュアンスを持たせることを「美学的」に選択したように見受けられる。だが一方でこの用語法の捻れは、それをさらに裏返した形で、開かれの概念が社会学に導入される際に現れることになる。

カルチュラル・スタディーズは、マス・メディアがテクストを媒介として及ぼす影響から自立した積極的・主体的な読解を読者が行なうことを強調する。スチュワート・ホールのエンコーディング／デコーディング・モデルは送り手の側がコード化した優先的で支配的な読みを受け手の側が行なうとは限らず、むしろ対抗的な読解を行ないうることを示した[Hall, 1980]。デヴィッド・モーレイの『「ネーションワイド」・オーディエンス』の研究は、テレビ・テクストの意味を規定する要因はテクストの内部よりもむしろ外部に、すなわち読者に存在することを実証的に証明して見せた[Morley, 1980]。ドロシー・ホブソンはそれゆえ『「クロスローズ」――ソープオペラのドラマ』において、オーディエンスの反応をエスノグラフィー的手法によって記述することになる[Hobson, 1982]。ジョン・フィスクにいたっては、大衆がテレビから快楽を、すなわち体制にとって破壊転覆的(subversive)な意味を積極的に作り出す可能性が語られる[Fisk, 1987]。

この種の議論は、『開かれた作品』においてエーコがまずは強調した論点と親和性が高いことは見てとれよう。受け手によるテクストの多様な解釈の可能性を見出す点では両者は共通している。そしてまた実際、グレアム・ターナーが述べているところによれば、「カルチュラル・スタディーズが展開した理論の中でも最もよく知られ、おそらく最も重要な理論的戦略」である文化や社会を「テクスト」として「読む」という戦略は、「バルトやエーコの記号学の重要な貢献によって、より広範に応用されるようになった。」[Turner, 1996：一一三]

ただし、記号論と言う限りは、エーコよりはバルトの影響の方がカルチュラル・スタディーズには強い。ホールを始め多くの論者が参照するのは、主としてバルトのデノテーション／コノテーション概念に基づく記号過程の無限連鎖（という「テクストの快楽」）である。カルチュラル・スタディーズはこれを、テクストの多義性(polysemy)を経由してオーディエンスの自律性へと読み替えた。だがエーコにとっての記号論はむしろ、読者の自律性を強調しすぎた『開かれた作品』の議論を修正するアプローチという意味合いが強い。そのためカルチュラル・スタディーズの側からすれば、「開かれ」の概念はともかく、エーコの記号論は使い勝手の悪いものに映る。たとえば、エーコを実際に援用しつつ、ソープオペラ「イーストエンダーズ」の分析を行なっているデヴィッド・バッキンガムも、ソープオペラが本来的に「開かれた」形態をとり、「複数の解釈のレベル」を提供するとはいえ、結局のところ、テクスト分析には明白な限界

がある」ということを認めている。「視聴者たちは単にテレビ経験によってのみ「位置づけられる」のではない。人々は社会、そして歴史の中でも位置づけられるのであり、したがって、テクストに先行的で異なる種類の知識を持ち込むことになる。[Buckingham, 1987: 36, 115]

ここでバッキンガムが言わんとしているのは、他のカルチュラル・スタディーズ論者たちとも共通する見解、すなわち、読者はテクストにとって外在的なそれゆえ主体的な決定要因である、ということである。テクスト（の内部）を分析するだけではメディアは解明できない、むしろ読者の利害関心の布置を研究すべきだ、というわけである。ここにはカルチュラル・スタディーズ内部での論争――テクスト決定論的な『スクリーン』派を徹底的に批判したバーミンガム学派がヘゲモニーを獲得するにいたる――という文脈も影響している。

しかしカルチュラル・スタディーズが読者の主体性を過大評価しているとは限らないにせよ、少なくとも、読者はテクストの外部に存在し、テクストと読者とは対立的に扱われている。これは、文芸批評などの美学的分野が読者(reader)をテクストの受け手＝宛先とされる者（addressee）と想定してきたのに対し、社会学的なマス・コミュニケーション研究は、オーディエンス(audience)という社会的集合体を対象としてきたことと関係がある。オーディエンスは送り手(sender)に対する受動的受け手ではなく主体的に振る舞う読者集団である、というわけである。だがそれにはカルチュラル・スタディーズ内部にも、ジョン・ハートレーのように異論を唱える者もいる。

「ネーションワイド」のオーディエンス、「イーストエンダーズ」のオーディエンス、などという社会集団は存在しない、とハートレーは言う。むしろ、オーディエンスというカテゴリーはオーディエンスを代弁したり、ひきつけたり、規制したり、研究しようとする者（批評家、テレビ産業、放送規制機関、学者）の作り出すフィクションなのだとハートレーは主張する。つまりオーディエンスはベネディクト・アンダーソンの言う意味での「想像の共同体」に近い「捏造物」なのである。それゆえハートレーは、研究者の目的に合わせてカテゴリーが恣意的に切り出され、検証の対象自体がもとよりすでに想像の産物であることになる実証的手法も批判するが、実証的手法のオルターナティヴとしてのエスノグラフィー的手法の限界も指摘する。エスノグラフィーは「現実」のオーディエンスではなく、まさしくエスノグラフィックな「テクスト」によってオーディエンスを描き出すからである。[Hartley, 1987]

とはいえ以上観てきたように、テクストに外在的な対立項として扱われる読者を媒介作用の担い手とみなす点で、カルチュラル・スタディーズはエーコと共通しているのがわかる。しかもまさしくメディア論的観点からそれが行われている点でより徹底しているとも言えよう。しかしテクストの重要性を認めるかどうかで両者はすれ違う。ハートレーの議論はテクストの重要性を強調している点でエーコに近いとはいえ、最終的には「見えないフィクション」を作り出すヘゲモニックな審級に注目している点で、完全に一致はしない。

これが、似たような問題意識を共有しながらエーコにおいては「メディア」という語が、カルチュラル・スタディーズにおいては「開かれ」という語がほとんど用いられることなく相互参照が不完全に終わる理由であると思われる。つまり、争点はテクスト自体に媒介性を認めるかどうかなのである。

3　読者と開かれ

そのため「読者」という概念の位置づけが見落としてはならない重要な理論的ポイントとして浮上してくる。

テクストと読者の関係について、エーコは込み入った議論を行っている。曰く、開かれたテクストは読者に対して閉ざされているが、閉ざされたテクストは読者に対し開かれている、と。

たとえば、ジェイムズ・ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』は、「こういってよければもっとも開かれたテクスト」と見なしうる文学作品だが、しかしこの開かれを十全に現実化できる読者はごく少数に限られるだろうとエーコは言う。「彼は、ダブリンの存在を知らない二世紀ヘレニズム期の読者ではありえないし、二千語程度の語彙しか持たない無学な者でもありえないだろう」。またそうした知識なしにその本を繙いた者にとって、それは「(実際以上に)読めないものとなるか、さもなければ別の書物となってしまう」だろう。[Eco, 1979b：九二～九三]その一方で、スーパーマンの漫画や「007」シリーズの映画・小説などは、所与の社会的コンテクストに照らして平均的な受け手が読者として想定されている。そのためそれらのテクストは誰にでもわかりやすい、つまり「可能性としてはあらゆる人に向かって語られる」[Eco, 1979a：8]ものとなる。だが言い換えればそれは、テクストの解釈は誰にとっても同じ、一義的に「閉ざされた」ものになることを意味している。

これらは要するに、開かれたテクストは読者を選ぶ、ということであり、それを通じてある種の解釈制限原理――「開かれたテクストは、それが「開かれて」いるにもかかわらず、どんな解釈でも生み出すわけではない。」[Eco, 1979a：9]――が強調されているものと見なされよう。そしてそこには「閉ざされたテクストほど開かれたものはない」[Eco, 1979b：九一]こと、閉ざされたテクストにこそ過剰解釈＝深読み(overinterpretation)の危険がつきまとうことが指摘されている。たとえば、いくらカフカの『審判』が開かれたテクストの列に連なるからといって、それを「探偵小説のように」(真犯人の発見という満足を得るために)読むのは的外れである。だがレックス・スタウトの探偵小説の登場人物ネロ・ウルフとグッドウィンの関係をカフカ的なものとして読むことはできる。その閉ざされたテクストがカフカ的に解釈されるなどとは誰にも想定されていないのは明白だとしても[Eco, 1979b：九五]。

これはカルチュラル・スタディーズが指摘したメディアの破壊転覆的な側面と言うことができるだろう。そのことをよく示しているのがウジューヌ・シューの『パリの秘密』という一九世紀の新聞連載小説である。エーコが分析しているところによると、当時の社会

の惨状を絵のように刺激的な物語（ブルジョワたちが求めていた娯楽）に仕立てようとしたその小説は、自分たちの隷属状態を真摯に描き出したものと受け取った労働者階級に熱狂的な人気を博する。それに流されたシューが、中途半端に社会民主主義的な教訓を詰め込んで、マルクスとエンゲルスに改良主義の烙印を押されたにもかかわらず、この書物は皮肉にも、プロレタリアートたちを駆り立てた一八四八年の二月革命の一因となった[Eco,(1965)]。

だがこれは作品が真に豊かな芸術性へと「開かれ」るためには読者はある種のリテラシーや主体性を持たねばならない、といった議論ではない。むしろそれはサルトルが『文学とは何か』[Sartre,(1948)]の中で文学受容をめぐって論じていたのと重なる問題である。つまり、「開かれ」と「閉ざされ」の弁証法が言わんとしているのは、作者の用いる言葉（言語ないし記号体系）がすでに特定の読者を含意している、ということなのであり、この点に関しては読者の側に（作者の側にすら）選択の余地はまず残されていない。書くという行為そのものの中にすでに、テクストの内的構造の一部として、読者が内包されているからである。

サルトルは、古典的文体が作者と読者の間で取り交わされた契約として存在していた十七世紀から、作家が自ら軽蔑していたブルジョワジーへ語りかけることを余儀なくされ自意識を募らせる十九世紀へのフランス文学の運命をたどることによって、現代作家のジレンマに注目している。それは『パリの秘密』を論じたエーコの議論とも共通するところがある。そこに見出されるのは共に、読者がテクストの中に埋め込まれた――サルトルの言葉を借りれば「受難の中にある」――存在であるという認識だからである。

実際、エーコは、「モデル読者（model reader）」と「経験的な読者（empirical reader）」を区別している。テクストの要請する読者はあくまでもモデルなのであり、テクストから完全に独立しているわけではないのである。

これはテクスト決定論ではない。エーコが言わんとしているのは、作品は自らの実現（「開かれ」）の契機を自らの中に織り込んでいる、というものである。そして「読者」こそが、「テクスト＝作品」とその外部、すなわち「現実」を媒介し、生の「実現の契機」となる。テクストと読者を対立させることでは扱うことのできないメディアのこの重要な性質について、エーコはテレビ・メディアを使った実況放送を扱った論文「偶然と筋――テレビ経験と美学」（『開かれた作品』第五章）において論じている[Eco,(1962)：二三三～二六六]。

実況放送は「現実という筋書きのないドラマ」を伝えるものだという矛盾した言い方がしばしばなされる。というのも、ドラマには筋書き（plot）があるに決まっている――さもなければそれは作品としてもはや成り立たない――からである。しかしその問題含みの常套句は、実況放送には現実経験をめぐる二つのベクトルが働いていることを示してもいる。

第一に、現実にはたしかに筋書きはない。現実の出来事は様々な偶然性に左右されるからである。それゆえ現実の客観的描写という意味でのリアリティの追求を徹底することは、作品の物語的構成や

一貫性を破壊することと同義である。このことに敏感に気づいていた前衛芸術――映画ではアントニオーニ、文学ではイヨネスコ、ベケット、ジョイスなど――は、非物語（non-storia）的手法を多用し、異化的効果（という別種のリアリティ）を追求することによってその矛盾を作品の中に回収しようとしたことが知られている。しかしエーコが例に挙げているように、ヌーヴォー・ロマンの作家アラン・ロブ＝グリエですら、自らが飛行機事故を実際に体験したときの模様を記者会見では、いつもの作風である非物語的な語り口ではなく、むしろドラマティックなスペクタクルのように興奮さめやらぬ様子で語っていたのだった。つまり、「現実の生というものはもちろん、『三銃士』より『ユリシーズ』に似ている。しかしながらわれわれは誰でも生を『ユリシーズ』よりは『三銃士』の言葉で考えがちなのだ。」[Eco, (1962):二六五]

とはいえこのことは第二に、現実は一定の筋として構成されない限り、現実として認識されることはない、ということを指し示してもいる。そしてこれは「偶然と筋」の前半でエーコが大きな紙面を割いて論じているデューイとアリストテレスから導かれる美学的帰結である。いわば、われわれは生きた現実を「上出来の小説」としてしか認識できない。これは、大衆文化は受動的に受容されざるをえない、という従来的な観点にはおさまりきらない議論である。実況放送は単なる現実をただ客観的に中継し、視聴者はそれをそのまま受け取っているのではない。アリストテレスの述べている通り、「出来事の一つ一つの間には偶然的な関係しか存在しない」とすれば、単なる現実が放送されたとしても、偶発的なその関係は見逃され、存在する現実と認識されずに終わるだろう。実況放送にはいかなる場合も最初からすでに、一定の筋書き（期待される組織化の規制）が、そしてその筋書き通りに解釈しようとする受け手の参加が、存在しているのである。たとえばサッカーの中継はゴールという結末に向けて出来事が緊張と弛緩を孕みながら接ぎ合されてゆくことにほかならない。視聴者もそのつもりで観ているし、放送する側もそのように中継する。

実況放送はその展開において、視聴者の期待や特殊な要求によって規定される。観衆は実際に起こっている事柄についての何らかの情報を実況放送に求めながら、起きている事柄を上出来の小説の言葉で考え、そして生が偶然性から逃れ、筋として再統合され精選されたと思われる場合だけ、それを現実のものとして認めるわけである。[Eco, (1962):二五七]

そこではアリストテレスも言うように、詩的本当らしさが修辞的本当らしさによって規定されることになる。つまりテクストの生み出す現実には、それに対して外在的という意味で非現実的な要因（読者の期待）が常にすでに介在しているわけである。そしてテレビというメディアはそれをさらに先へと推し進める。

テレビは現実の光景をカメラという一定の視点・一定の枠組みによって断片的に切り取り、それを時間的に連続させて提出するわけだが、映画とも共通するこの過程に関して、テレビは編集という作業に充てられる時間が非常に短い。特に実況放送において、その時

間はゼロになる。その結果、テレビには偶然性が介入する可能性が当然高まる。しかし映画であれば異化的効果を狙った非物語的演出とでも見なさなければとてもリアリティのある作品として扱われなくなるであろうようなアクシデントやハプニングでも、「そうしたことが起これば、実況放送はそれを映像に乗せることで、だからといって本当らしくないとは言えない素晴らしい非物語を組織することになるであろう。そしてその日からこうした可能性も本当らしさの範疇に加わることになるであろう。」[Eco, (1962):二五七〜二五八]

つまり、あらかじめ期待されるような筋書きを逸脱した出来事が起こっても、それはテレビ的な物語に回収される、と言うのである。実際、実況放送が破綻することはめったにない。それまでは脈絡のある現実と見なされなかったようなものが、テレビに映ることによって現実へ昇格するということが、まさに実況放送において典型的に起こってきているからである。その例としてエーコが挙げているのはたとえば、対談相手に論破された人物がハンカチをもみくちゃにする汗だくの手ばかりを、対談それ自体よりもクローズアップしてしまった討論番組や、あるいはモナコ国王レニエ三世とグレース・ケリーの結婚式の中継である。その実況放送は、ズボンの埃を払いながら花嫁に微笑みかける花婿といった、むしろ祝典それ自体の筋書きにとってはノイズにしかならないような些細な要素をしばしば映し出していた。しかしそれは視聴者に「ロマンス的な要素」の強調と受け取られたのである。

この意味でテレビ、特に実況放送はエーコにとって、開かれた作品の典型例と言える。そして八〇年代になって書かれたエーコの「TV——失われた透明性」は今日ではテレビは旧テレビ（pareo TV）から新テレビ（neo TV）への進化を遂げたことを明確に指し示している。そこで与えられる新テレビと旧テレビの区別は、自己言及性を含むか含まないかという形で整理されうる。旧テレビでは画面にけっして映ってはならなかったマイクとテレビカメラ（つまり放送の舞台裏）を新テレビはむしろ積極的に番組の中に映し出そうとしている。これは、現実の出来事の生起にテレビが介在し影響を与えているということが、当の現実の出来事の中にもうすでに折り込まれているということをテレビが映し出している、ということにほかならない。それを象徴する出来事が、イギリス皇太子チャールズとダイアナの結婚式のやはり実況放送の中に見出された。その式典には、たとえばパレードに使われる馬の排泄物が不快感を与えないように、特別な錠剤を投与してその色をパステルカラーに染め上げるという、テレビ映りへの細かな計算・配慮が施されていた。それはテレビがなければありえない出来事だった[Eco, (1983)]。

さてこのように、開かれた作品＝テクストはその外部の現実を作り上げることができるのがわかる。なぜなら、テクストはまさに読者に解釈されることでその現実を作り上げているのであり、読者の解釈という形でこそ現実とかかわっているからである。

アルフォンス・アレーの短編「とてもパリらしいドラマ」を分析したエーコの論考[Eco, 1979b：三〇一〜三四〇]は、このことをシンプルな形で証明してみせている。アレーのそのテクストは「素朴

な読者」と「批判的な読者」の両方を「モデル読者」に想定しており、そのどちらの読者にとっても「教訓」を与えるような構造を持っている。つまり読者に自分の立場を失わせるような。どんな読み方をしても読者はストーリーの辻褄を合わせることができず、自分の解釈を反省し変えざるをえないように仕向けられる。辻褄が元から合っていないからというわけではない。テクストを読むこと自体が、テクストに書かれていない余計な事柄――「幻の章（capitolo fantasma）」――を持ち込むことであり、その結果自分とは相容れない別の読者を要請することになってしまっていると気づかされるからである。読者は読むことによって、（テクストを作り出すと同時に）テクストから作り出されていたのである。

そしてそこに介在するのがエーコにとってのコミュニケーション、すなわち「開かれ」の問題ということになるだろう。

エーコにとってテクストは自らにとっての外在的要因（読者）を必要とし、また読者も同様に自らの外部を必要とするのである。カルチュラル・スタディーズが読者をテクストと対立的に扱うことによって、読者をテクストに影響力を行使する「主体」として描き出そうとしているのに対し、エーコは読者をある種のパラテクスト、テクストの外部に存在する「客体」的な他者として描き出そうとしていると言えるかもしれない。そしてその意味でコミュニケーションはテクストの中に織り込まれているのである。

そのことをエーコは「迷宮」の比喩で表現している。主体と客体が、そして現実とテクストが、重なり合うような当惑を生じさせる世界こそ、記号――という媒介――を扱う彼の想定する社会にほかならない。

注

（1）ただし、ケージのことは「第二版（一九六七年）以後に付け加えられた章「禅と西洋」の中で触れられている」のは篠原も断っているとおりである［篠原、一八八七：二二六］。とはいえ、その第二版を元にして篠原自身が翻訳した日本語版『開かれた作品』において、その章の訳出を「省くことに関しては、エーコの快諾を得た」［Eco, (1962)：三七〇］ことからもわかるように、ケージやその背景にある禅の思想と「開かれ」の概念はたいして関係がない。

（2）「解釈(interpretazione)」という語をパレイゾンが用いないのは、当時のイタリアで強い影響力を持っていた哲学者ベネデット・クローチェの言う意味での「解釈」と混同されるのを避けるためであろう。パレイゾンは「クローチェ美学における解釈概念」(1953)という論文でクローチェ批判を展開している。［篠原、一九九九：四〇～四二］

参考文献

Buckingham, D., 1987, *Public Secrets*: EastEnders *and Its Audience*, BFI.

Eco, U., (1962) 1967, *Opera aperta*, Bompiani.（篠原資明・和田忠彦訳『開かれた作品』、青土社、一九九〇。）

――, (1964) 1977, *Apocalittici e integrati*, Bompiani. (selected English translation as R.Lumley (ed.), *Apocalypse Postponed*, Indiana

University Press, 1994.)
——, (1965), "Eugène Sue, il socialismo e la consolazione,". (English translation as "Rhetric and Ideology in Sue's *Les Mysteres de Paris*", in [Eco, 1979a:125〜143].)
——, 1976, *A Theory of Semiosis*, Indiana University Press. (池上嘉彦訳『記号論』Ⅰ・Ⅱ、岩波書店、一九九六。)
——,1979a, *The Role of the Reader*, Indiana University Press.
——, 1979b, *Lector in fabula*, Bompiani. (篠原資明訳『物語における読者』、青土社、一九九二。)
——, (1983), *Sette anni de desiderio*, Bompiani. (French translation as "Transparence perdu", in *La guerre du faux*, Grasset, 1985, pp. 196-200.)
——, 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi. (谷口勇訳『記号論と言語哲学』、国文社、一九九六年。)
——, 1992, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press. (柳谷啓子・具島靖訳『エーコの読みと深読み』、岩波書店、一九九二。)
Fisk, J., 1987, *Television Culture*, Methuen. (伊藤守他訳『テレビジョンカルチャー——ポピュラー文化の政治学』、梓出版社、一九九六。)
Hall, S., 1980, "Encoding / Decoding," in S. Hall et al. (eds.), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, pp.128-138.
Hartley, J., 1987, "Invisible Fictions: Television Audiences, Paedocracy, Pleasure," *Textual Practice*, 1(2), pp.121-138.
Hobson, D., 1982, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Methuen.
Morley, D., 1980, *The "Nationwide" Audience*, BFI.
Pareyson, L., (1954)1974, *Estetica: teoria della formativita*, Sansoni. ([篠原、一九八七] より再引用。)
Sartre, J-P., (1948), *Qu'est-ce que la Littérature?* (加藤周一、白井健三郎訳「文学とは何か」『サルトル全集9　シチュアシオンⅡ』、人文書院、一九六四、四五〜二六一頁。)
篠原資明、一九八七、『漂流思考』、弘文堂。
篠原資明、一九八四、「芸術記号論——エーコによる試み」、今道友信編『講座美学3　美学の方法』、東京大学出版会、九七〜一一五頁。
篠原資明、一九九九、『エーコ——記号の時空』、講談社。
Turner, G., 1996, *British Cultural Studies: An Introduction*, Routledge. (溝上由紀他訳『カルチュラル・スタディーズ入門——理論と英国での発展』、作品社、一九九九。)

"Opera Aperta" as Communication Study

Wataru ARITA

Umberto Eco's "opera aperta" concept has been esatblished as the argument about contingency or audiences' participation which is characteristic of the contemporary arts, by aestetics exclusively, but here, we try to reevaluate the concept from the standpoint of view of communication studies, espesially of media studies.

Key Words

opera aperta, text, media, semiotics, reader