

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

——〈情報〉としての芸術，その価値とは何か？——

遠 藤 薫

1. 現代における「情報」問題の所在

「芸術 (serious art)」という言葉はすでに死語となっているのかもしれない。

今日ではあらゆる人工物は「アート」と呼ばれ，アイドル歌手も「アーティスト」を名乗る。そしていま，文化的作物の多くがデジタル化されるとともに，〈情報〉コンテンツ，あるいは単にコンテンツと呼ばれる。それはデジタル・コンテンツだけに限られない範囲に適用される用語となりつつある。

かつて，「芸術」という言葉（およびそれが指し示す作品）は，日常性を遠く離れた，何かしら近寄りがたい崇高なオーラを身にまとっていた。だが現在，「芸術」とか「崇高性」といった言葉は，絶滅した恐竜たちのように，時代遅れに仰々しく，滑稽にさえ感じられる。

現代のアートは，いかに多くの人々になじみやすく，受け入れられやすいかによって評価されるようだ。アートに必要なオリジナリティとは，せいぜい，「ちょっと目先が変わった」「気が利いた」趣向にすぎない。「独創的」であることがそうした誰にでも理解可能な「新奇性」を超えるとき，それは「誰にもついていけない」ものとして退けられる。

そして，「アート」はパッケージ商品の「コンテンツ」となる。「コンテンツ」とは，質的というよりは量的な概念である。100円ショップや福袋と同

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

様、CDやDVDは「コンテンツ」の質とは相対的に独立に、媒体によって価格はほぼ一定である。したがって、いかに媒体の容量いっぱい「情報」が入っているかが売り文句となる。

「コンテンツ」はあくまでも商品、利潤を生み出す取引の対象である。したがって、現代社会では、文化的作物すなわちコンテンツの取引から生ずる利潤がどこに帰属するかが何より重大な問題となる。ところが、コンテンツそのものは情報財＝無形財である。無形財は、有形財とはきわめて異なった性格を持つ。その結果、有形財の取引をベースとした従来の経済システムは必ずしも適格的ではない。取引から生ずる利潤を有効に回収できていないという不安をコンテンツの販売者側にもたらす。

一方、コンテンツの消費者たちにとってもそれは商品として受容される。売買取引においては商品は安ければ安いほどよい。無料であればもっともよい（と多くの消費者は信じているようだ）。無形財の取引は、有形財の取引と異なり、所有権の範囲が閉じていない。ことにデジタル化された無形財では、膨大な量の情報＝コンテンツが、売り手の想定を超えて流通することが可能である。

こうして、「コンテンツ」という商品をめぐって、販売者と消費者の間に熾烈な攻防戦が繰り広げられることになる。最近のP2Pファイル交換問題をはじめとする知的所有権問題は、主としてこのような攻防戦の中で議論されている。

だが、改めてここで問いたい。文化的作物は「コンテンツ」という量的に測られる商品としてしか存在し得ないのか？ 文化的作物の質は、それがどれだけの利潤を生み出すか、という形でしか問題とならないのか？ 「芸術」という概念は不可避免的に死滅すべき過去の遺物なのか？

こうした状況の中で、しかし、ときに奇妙な現象があらわれる。たとえばそれは「便所の落書き」とまで蔑視されるネット掲示板において、「神が来た」「神降臨」といった言葉が現われる現象だ。無論それは単なる洒落、言葉遊びのようなものだと受け取ることもできるかもしれない。しかし、その

根底には何か異なる要素が含まれているようにも考えられる。

この問は、翻って、「商品」としての「文化」とはいったい何ものなのか、という問をも我々に突きつける。それは、文化の新たな段階なのか、それとも文化の退廃なのか？

そもそも「文化」とはわれわれの社会にとって何なのか、「文化」が情報化社会の基幹産業としてもはやされる現在、われわれは単なる経済合理主義的観点からでも、「文化至上主義」的観点からでもなく、より深い地点から、問題を捉えなおす必要がある。

現代というメタ複製技術時代における「芸術」あるいは「文化」に関する上記の諸問題を、本稿では、ベンヤミンの「アウラ」概念、およびその他の議論に対する批判的検討を通じて考察し、「芸術」と「大衆文化」という従来背反するものと考えられてきた概念を、文化／情報の「価値」に関する新たな枠組みのなかに位置づけるものとする。

2. 「お金で買える価値」としての文化

2.1 「お金で買えない価値」はお金で買えるか？

現在オンエア中の某カード会社のCMにこんなものがある⁽¹⁾：

モロッコで買った何か：200 ディルハム

チュニジアで食べた何か：15 ディナール

ポルトガルで飲んだ何か：3 ユーロ

言葉の通じない国で出会った何か：priceless

お金で買えない価値がある。

買えるものは**Cardで、

世界中で使えます。

このCMが、ある種の違和感とともに心に引っかかってくるのは、この

(1) 【priceless: サムシング】篇 <http://www.mastercard.com/jp/about/cm/> 2004. 6.30

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

表現の中に、情報社会と呼ばれる現代における「暗黙の常識」とそのあやうさが、丸のまま投げ出されているように感じられるからだろう。

では、そのあやうさとは何か？

同様の趣旨のCMに、某自動車メーカーの「私たちは子供に何が残せるだろうか。モノより思い出。」というものがある。一見、きわめて納得しやすい主張である。「モノの豊かさから心の豊かさへ」といった惹句が歓迎される時代にアピールするうまいコピーだといえる。

しかし、これらのコピーは、「お金で買えない価値」の存在をいいつつ、同時に「お金で買えない価値」は「お金で買えるモノ」によって構成されていると主張しているところに特徴がある。つまり、「お金で買えない価値」は「お金で買える」という根源的パラドクスがそこには含まれているのである。いや、それはパラドクスなどではなく、単に「すべての価値はお金で買える」という堂々たる言明なのかもしれない。

だが、果たしてすべての「お金で買えない価値」は「お金（あるいは地位）で買えるモノ」に還元しえるのだろうか？いいかえれば、「お金で買えるモノ」の集積は必然的に「お金で買えない価値」を生み出すのだろうか？

2.2 複製技術と文化の産業化

このような問いは、現代社会においては、あまりにもナイーブなものに思われるかもしれない。

現代の経済学や経営学は、「お金で買えない価値」をいかに商品化するか、あるいはいかに経済的価値に変換するかに腐心しているかに見える。「感情価値マーケティング」「経験価値マーケティング」といった「ポストモダン」的マーケティング戦略が、まさに上記のCFを基礎付けているのである。そしてその戦略が一般に受け入れられているということは、多くの一般の人びともまたそうしたリアリティもしくはルサンチマンを感じているということの意味するだろう。

ブルデューの「文化資本」「社会関係資本」概念もまた、ある側面では、

こうした議論と同期するものといえる。彼は言う：「文化的能力というのは社会的な場において獲得されるものであり、その場は同時にこれらの能力が価格をつけられる市場でもあるので、これらの能力はこうした市場と連関関係にあるし、また文化をめぐるあらゆる闘争が目指しているのは、振舞い方という形のうちに文化獲得条件のある集合の標識を、つまりある特定の市場の標識をつけることになる生産物にとって、もっとも好都合な市場を作り出すことなのである」(Bourdieu: 1979=1990, p150)。

こうして、あらゆる「お金で買えない価値」——感情、経験、社会的地位など、およびその源泉となる芸術作品、文化、生活、知識など（無形の価値であるこれらを一括して〈情報〉と呼んでよいだろう）が経済的価値体系のなかに位置付けられることが、（一般人にとってさえ）常識とみなされつつあるのが現代であるといえるかもしれない。

そして、もしすべての〈情報〉が経済財であるのなら、それらの組織的生産が産業化され、利潤最大化法則に準拠すべきであると考えられるのは必然である。

この措定は、「複製技術」の発展すなわち近代の進行とともにわれわれの社会に浸透してきた。「複製技術」は、文化的作物を大量生産し、さらには「オリジナルなきコピー」という文化領域を拓いて、「文化」の産業化を可能とする基盤をつくったのである。

さらに今日、「複製技術」はデジタル技術・ネットワーク技術と融合して「メタ複製技術」とでもよぶべきものへと変貌しつつある。

2.3 お金で買える「お金で買えない価値」の諸問題

しかし、「お金で買えない価値」（〈情報〉）がお金でしか買えないとするならば、「お金で買えない価値」を購えるのは裕福な層に偏り、しかも「お金で買えない価値」が換金可能なものであるならば、そこにフィードバックループが生じて、社会内格差の拡大再生産が起こることになる。言ってみれば文化デバインドである。

先にも挙げた Bourdieu の「文化資本」「社会関係資本」の再生産に関する議論は、こうした様相のある局面を捉えたものであるし、近年議論の喧しいデジタル・デバイド問題も同じ範疇に入るであろう。

一方、「お金で買えない価値」がやはりお金で買えないものであるならば、「お金で買えない価値」はどのようにして手に入るのだろうか？「お金で買えない価値」が単に与えられた運命によってのみ手に入ることになる。すなわち、われわれは与えられた運命をそれ以外ないものとして受け入れざるを得ない。だとすると、何らかの形の社会内格差があるとして、それは人間の力によってはいかなる変化も起こしえないものとなる（いわば「運命デバイド」である）。

前近代社会は後者の状況を前提としており、近代社会は「努力によって状況は改善される」ことを前提としつつ、その努力が「資本」を経由することによって結局は「努力によっても状況は改善されない」とみなされる。

このような「出口なし」状況がなぜ生じるのか。それは失われた「芸術」の概念とどのように関わるのだろうか？ しかし、先を急ぐまい。

2.4 再び、「お金で買えない価値」はお金で買えるか？

「お金で買えない価値」はお金で買える」という一般的信憑は、もうひとつ別の現象を引き起こしている。「お金で買えない価値」も、その市場価値によって評価しようとする傾向である。言替えると、市場価値があることによって「お金で買えない価値」も評価する傾向である。

たとえば、先日私はある展示会でウォーホールの有名なマリリン・モンローのリトグラフを見た。この作品は現代アートの中でももっとも有名な作品だろうが、それは必ずしも多くの人がこの作品に「芸術的価値」を認めていることを意味しない。むしろ人びとは、この作品が「コンセプチュアル」なものであると理解し、それが芸術領域において良く知られたものであることによってこれを評価し、純粹にこの作品によって芸術的感銘を受けようとは考えていないように観察される。このことは、必ずしも素人の審美眼の無さ

によるものではないようだ。たとえば、美学者である佐々木健一も次のように書いている：「藝術は知覚されるべきものから、考えられるべきものになった。言い換えれば、藝術は哲学になり、その歴史的な使命を終えてしまった」（佐々木：2004, p. 161）。私自身もまた、ウォーホールの作品をそのようなものとして、つまり観念的に鑑賞し、そこから直截な感動を得られるとは思ってこなかったのである。ところが、私自身驚いたことに、私はこの展覧会で彼の「モンロー」を見て、思わず呆然と立ちすくむような衝撃を受けてしまったのである。この作品は、あらゆる他の条件（作者の個性、発言、アート史の文脈、商品として売られていること・・・）を除いても、すばらしい何かを潜在させており、見るものの内部にそれを顕在化させうる作品なのだ、と私は感じたのである。

ところが、私がこの体験を語っても、誰も本気で取り合ってくれないのである。藝術を専門に学んでいるものさえ、「それは何らかの個人的な条件によって起こったことなのでしょう」といって、ウォーホールの作品自体が何らかの power を持っているとは考えない感覚を表明したのである。

これはきわめて奇妙な事態であるといわざるを得ない。

自らのプロフェッションとして「藝術」を選択する者でさえ、（少なくとも現代の）「藝術」が自体的な power をもたないと信じてはばからない。確かに、今日、「藝術」はもはやマーケティングによって「価値」を貼り付けられた商品に過ぎないのかもしれない。

2.5 「アウラ」という価値

けれども、たとえばベンヤミンは次のように書いている：「ある夏の日の午後、ねそべったまま、地平線をかぎる山なみや、影を投げかける樹の枝を目で追う——これが山なみの、あるいは樹の枝のアウラを呼吸することである」（Benjamin: 1935）。

われわれは、ベンヤミンが表現しようとした「アウラ」の感覚を、自らの経験を経由して身体的に呼び覚ますことができる。無論、われわれはベンヤ

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

ミンという特定の個人の感覚を正確に自らのうちに再現できるか否かを保証はできないのだが、それでもわれわれのほとんどは、「これこそがベンヤミンの言おうとしたアウラ（オーラ）だ」と感じる記憶を持つだろう。

それはときに衝撃的であり、ときに驚異であり、ときには既視感のようなものであるかもしれない。

それは燃えるような薔薇色の夕焼けであるかもしれないし、哀しげな母の微笑であるかもしれないし、思いがけず道端に咲いた花の美しさであるかもしれない。

もちろん、それは自然の光景ではなく、何らかの人工物（アート）であるかもしれない。著名で高価な「傑作」であるかもしれないし、人に知られぬ作品であるかもしれないし、創り手の判然としない楽曲であるかもしれない。

しかしそうした諸々を超えて、自らの存在自体に直接に働きかけてくる何かを感じた経験を、多くの人はもつのではないか。（先にあげたCMの「お金で買えない価値」も、曖昧ながらそのような経験を指し示しているのであろう）。そしてそれをベンヤミンのいう「アウラ」のようなものと同定するだろう。

そしてそのような経験は、経済的価値とはかなり独立なものであることもわれわれは確かに知っている。それは「お金で買えるもの」を積み上げたからといって得られるものではないのである。

3. メタ複製技術時代における文化と芸術

3.1 複製技術時代における文化と芸術

だが、夏の日「アウラ」を描写したベンヤミンは、まさにその書において、「アウラの喪失」を語るのである。1935年に初稿が刊行された「複製技術時代の芸術」の中で、ベンヤミンは、複製技術の発達にもなって芸術（文化）作品における「アウラの喪失」という現象を指摘した。

このときベンヤミンが「複製技術」として論じたのは、大量生産技術と記

録技術（写真、映画など）であった。これらの「複製技術」は、「オリジナルなきコピー」としての「芸術作品」を大量生産し、その結果「芸術」は「1回性」「唯一無二性」によって担保されていた「アウラ」を喪失したと、ベンヤミンは論じたのであった。

また彼は、複製技術は、芸術を創り出そうとする人間と、創り出された結果の間に「機械」が介在することによって、人間が「芸術」から疎外されると指摘している。たとえば、舞台俳優と映画俳優を比較して場合、舞台俳優は自らの身体を観客の眼前にリアルタイムでさらすことによって、自らの身体演技のなかに観客のまなざしを取り込みつつ、演技を行うわけである。ところが、映画の場合、俳優の眼前にはカメラという機械しか存在しない。映画俳優は、不在の他者（観客）に向けて、カメラの向こうに仮構される自己を呈示するという孤独な作業に従事するのである。

複製技術は、人間だけではなく、（芸術）作品から〈現実〉をも疎外する。複製技術は、現実から特定の「現実」を切り出すだけでなく、切り出された「現実」を自在に編集することによって、新たな「現実」を創りだす。それは〈現実〉を超えて飛翔し、無数の「オリジナルなきコピー」として拡散していくのである。

3.2 大衆文化の凡庸／空虚あるいはシミュレーションとしての世界

「アウラの喪失」というテーマは、（ベンヤミンの議論自体の志向性とは異なるにもかかわらず）、しばしば、複製技術時代の文化（大衆文化）の凡庸性もしくは空虚性を批判するキーワードとして用いられる。

ベンヤミン自身も、複製技術によって文化産業が巨大資本化し、芸術が商品化され、大衆が疎外される傾向には、警鐘を鳴らしている。たとえば、ハリウッドにおけるスターシステムがそれである。しかし、彼はそれ以上に「大衆の力」というものを信じた（後述）。

「芸術」の衰退についてもっとも激しく批判を行った一人にアドルノがいる。アドルノ（1941）は、文化の産業化に伴って、音楽の領域では、ポピュ

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

ラー音楽が芸術（シリアス）音楽を駆逐しつつあると慨嘆する。

アドルノ（1941, p.144-5）はいう：

藝術（シリアス）音楽とポピュラー音楽の間の差異をまとめておくことにしよう。ベートーヴェンや優れた（グッド）芸術音楽では、——われわれは悪質な（バッド）芸術音楽には何の関心もないし、またそうした作品はポピュラー音楽と同様、硬直して（リジッド）機械的（メカニカル）である——部分が実質的には全体を含んでいて、また全体を顕在化（エクスポジション）する方向に音楽を進めて行く。それは同時に、部分が音楽全体を構想（コンセプト）する中から生まれてくるということでもある。一方、ポピュラー音楽では、こうした関係は、偶然そうなったというようなもの（fortuitos）である。部分は全体と何の関係もなく、また全体は部分とは無関係に単なる枠組み（フレームワーク）として現れるだけである。したがって、全体は個々の音楽の出来事（インディヴィジュアル・イベント）によって、変容を余儀なくされることなどなく、またそれゆえ全体は曲（ピース）の中でよそよそしく、容易に動ずることのない、あるいは人々の注意を引くことのないものなのだ。このことは裏返すと、細部は全体に影響や変質をもたらすことなど絶対ありえない、ある仕掛け（device）によって分断されている、ともいえる。だから細部は、原因があって、そこからある結果が生じる、というようなものになることはない。音楽の細部は、展開する余地などなく、それ自体が潜在的に秘めているものの戯画（カリカチュア）に過ぎないのである。

彼によれば、ポピュラー音楽の基本的特徴は「規格化（standardization）」である。それは、複製技術による大量生産を前提とする音楽産業にとっては、当然の成り行きである。規格化は、全体構造と曲の細部（detail）の双方に及ぶ。その結果、ポピュラー音楽は、規格品（一定のパターン）の組み合わせとなり、部分と部分、部分と全体は相互に必然的なかわりももたないバラバラなものとなる。楽曲から内的統一の緊張感が失われるのであ

る。大衆はこうしたポピュラー音楽を単なる気晴らしや現実逃避のためのものとして消費する。音楽の作り手の側にも受け手の側にも、弛緩した精神があるのみである。しかも、規格品の組み合わせとしての楽曲は、結局聞き覚えのあるものの戯画でしかないから、これをうまく利用すれば、大衆は容易に意識統制されることになる。

またブーアスティンは、その著書『幻影の時代』の冒頭で、「工業技術（テクノロジー）…それはわれわれが世の中のことを経験しなくてもすむように世界を変えてしまう方法のことである」というマクス・フリッシュの言葉を引いている。

そして同書の中の「形から影へ」という章では、グラフィック革命（複製技術）によって、音楽は「均質な全体」となり、個々の作品はそのある切り取られた部分に過ぎなくなると述べている。

たとえば、「ミュージック」というシステムは、聴取者の状況に応じて自動的に音楽をプログラム化して提供するシステムである。このようなシステムに身を任せることによって、音楽は〈体験〉ではなく、単なる擬似イベントもしくは擬似環境となる、というのがブーアスティンの議論である。彼は言う：「経験というものは、室内装飾と大差ないものになった」。「どちらを向いてもわれわれが見るのは鏡である」。その結果、このような「擬似イベントの世界の芸術的基準」は「ベストセラーはベストセラーであるという理由でベストセラーとなる」のである。

アドルノやブーアスティンが「(真正の) イベント」とよんだ何か、近代化の過程で、文化の産業化によって失われつつあると感じた「藝術」、それは社会にとっていかなる意味をもつものだったのだろうか？それは「複製技術」によって失われた「アウラ」だったのだろうか？

ブーアスティンに対して、マクルーハンは『メディア論』のなかで次のように反論している：

（疑似イベントという）レットルは、新しいメディア一般にはりつけられるものだが、それは新しいメディアが、古いパターンを加速することに

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

よって、われわれの生活に新しいパターンをもたらす力をもつからだ。この表立たないが油断ならない力は、実は、言語を含む古いメディアにもかつては感じられたものであることを思い出してみる必要がある。あらゆるメディアは、われわれの生活に人為的な知覚と恣意的な価値を付与するために存在している。（マクルーハン『メディア論』：p. 203）

マクルーハンのこの反論は、時代に対する不満をメディア技術（複製技術）に押し付けることの無根拠性を端的に突いている。しかし、それはそれとして、この反論においてマクルーハンは、そもそも（真正の）イヴェント、あるいは「アウラによって担保された芸術」などというものはいまだかつて存在したことなどなかったと言おうとしているのか？それとも、それは形を変えて常に存在していると主張しているのだろうか？

3.3 メタ複製技術時代における文化と芸術

さらに今日、「複製技術」はデジタル技術・ネットワーク技術と融合して「メタ複製技術」とでもよぶべきものへと変貌しつつある。

このデジタル技術（メタ複製技術）を基盤とした文化的作物は、要約すれば以下の特性をもつ：

- ① 劣化なきコピーの無限複製可能性
- ② イリュージョンの可視化
- ③ イリュージョンと現実の相互浸透とモンタージュ
- ④ コピーのハイパーリンクと再帰的自己増殖

ボードリヤールは、このような状況を次のように批判する：

何かが消滅した。抽象作用の魅力とも呼ぶべき、あるものと、もうひとつのものとの崇高な差異が消滅した。・・・ひらめくと同時に消え去る、表現（ルプレゼンタション）に必要なあの空想（imaginaire）、それがシミュレーションによって消えた——だからその操作は核分裂的であり発生的

ではあるが、およそ鏡のように映し出したり、論理的に推論するようなものではない。あらゆる形而上学的なことがらが消え失せる。存在と外観を映す鏡も、実在とその概念を映す鏡さえない。もはや空想的共存もない。つまり発生的ミニアチュール化こそシミュレーションの次元だ。そこで実在はミニアチュールの細胞やマトリックス、そしてデータの記憶や命令のモデルから造られる——それを基にして無限にくり返し実在は複製され得るのだ。その実在は合理的である必要がない、というのはどんな権威（アンスタンス）もそれが理想的なものか、否定すべきものなのか判断し得ないからだ。したがってそれはオペレーションでしかない。ひとかけらの空想もまとわない以上、それはもはや実在（リアル）でもない。それはハイパーリアルだ。大気もないハイパーな空間で四方に拡がりつつある組み合わせ自在なモデルが合わさってできた産物だ。

Baudrillard: 1981, p. 2-3

ボードリヤールの眼には、アドルノやブーアスティンが批判した状況が高次化したものとして現代が映っているのだろう。

4. アウラもしくは崇高性について——ベンヤミン「アウラ」概念の再検討

4.1 「アウラ」は消滅したのか？

だが、もしそうであるならば、メタ複製技術時代の今日、われわれの社会からは「アウラ」は消滅しつくしたことになる。

また実際、ここまで述べてきたように、現代人の多くはそのように認識し、その認識にもとづいて自らの行動を編成しているかのように見える。それが合理的（理性的）な態度であると信じているかのように見える。

だがそれは事実だろうか？

先にも述べたように、われわれは「アウラ的感觉」をいまま自らの経験のうちに見出すことができる。でなければわれわれは「アウラ」という言葉自

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

体を理解し得ないだろう。しかしわれわれはそれを理解しえると感じているし、「アウラ（オーラ）」という言葉を使ってもいる。そして、その「アウラ」の源泉は、自然との対峙である場合もあるが、なんらかの人工物（アート）との遭遇である場合もある。

間接化され、編集された「オリジナルなきコピー」としての映画や、さらにその映画の大量生産品であるビデオの鑑賞によって「アウラ」的体験をしたという者も多い。それは、擬似イベント的世界しか知らない現代人が擬似的「アウラ」を認知したということに過ぎないのだろうか。だとすれば、真正の「アウラ」は何によってその真正性を保証されるのだろうか。現在もまだ残存するたとえば生の演劇や歌唱（ただしプラトンはこれらの虚偽性を批判している）によって人が必ずしも「アウラ」を感じないとき、それは感じない人間に問題があるのだろうか。だが、誰にも感知されない「アウラ」とは存在するといえるのだろうか？

かつて小林秀雄は、「大阪の道頓堀をうろついていた時、突然、この（モーツァルトの：筆者注）ト短調シンフォニーの有名なテーマが頭の中で鳴った」（小林「モーツァルト」、p.13）という経験について書いている。そしてそれから20年経った時点での感覚として「僅かばかりのレコオドに僅かばかりのスコア、それに、決して正確な音を出しながらぬ古びた安物の蓄音機、——何を不服を言うことがあろう。例えば海が黒くなり、空が茜色に染まるごとに、モーツァルトのポリフォニーが威嚇する様に鳴るならば」（p.15）と記している。

小林はここで彼の「アウラ」的体験が、その源泉と彼の間を媒介する物理的な存在に何ら影響されないことを主張している。

複製技術を介したものであるか否か、商品であるか否かは、「アウラ」の源泉としての適格性にどれだけ関係するのだろうか。

4.2 CUT 'N' MIX による無限複製可能作品における「アウラ」

先にも述べたように、アドルノ（1941）は、ポピュラー音楽の基本的特徴

は「規格化 (standardization)」であり、それが芸術音楽とポピュラー音楽もしくは良い音楽と悪い音楽を分ける特性であると主張する。

しかし、今日のとくにデジタル・アートを考えると、このような「規格化」は究極的に推し進められているといいだろう。

たとえば今日の音楽は、しばしば CUT 'N' MIX とよばれる手法によって作られる。それは、さまざまな既存音楽 (音源) をサンプリングし、リミックスする技法である。コラージュ、モンタージュ、アッサンブラージュ、カットアップなどもこの手法に含まれる。CUT 'N' MIX という言葉は、レゲエなどのカリブ音楽を研究したヘブディッジ (1987) によって広められたが、この技法自体は古くから存在する。

アドルノは次のように言う：

(ポピュラー音楽が与えられたパターンに従って作られた規格化された製品となるのは) ポピュラー音楽とは同時に二つの要求に応じなければならないものだからである。一つは聴取者の注意を喚起する刺激ということであり、もう一つは、音楽的に訓練を受けていない聴取者が「自然な (ナチュラル)」と呼べるような範疇に属する素材を用いるということである。後者はすなわち、音楽におけるあらゆる習慣的で、具体的な形を持った公式の総合計とでもいうべきもので、聴取者にはそれがお馴染みのものでなければならず、しかもそれを、音楽自身が本来備えている簡潔な言語 (サンプル・ランゲッジ) として認めるということである。(中略)

消費者からの要求という点では、ポピュラー音楽の規格化は、先に述べた二元からなる願望 (dual desideratum) を満たす表現形態に過ぎない。この願望が大衆の心の中にある音楽の型枠 (フレーム) によって、それ [ポピュラー音楽] に押し付けられている。言い換えれば、何らかの方法で既に確立されている「自然 (ナチュラル) なもの」から逸脱して、「刺激剤」として機能し、しかもそれが逸脱しているにもかかわらず、自然の優位を保持している、ということではなければならない。聴衆の自然言語に向かう態度は規格化された生産によって補強され、またこの生産の在り方

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

は、そもそも大衆から現れ出たあらゆる願望を、規格化という制度へと具体化するものなのである。

Adorno: 1960, p. 150-151

だが、このような技法は、必ずしもポピュラー音楽に限って用いられるものではない。たとえばボルツはまさにベンヤミンやブレヒトの創作作法の中にそれを指摘している：

モンタージュの技法は、ベンヤミンの場合、高度の「引用符なしに引用する（ツイテイーレン）する技法」、つまり、過去の「失われた形態」から「今日の形態を読みとる」技法に役立つ（V-572/B・IV-8以下）。すでに初期ロマン主義が引用の技法を展開しようと試みていたが、その技法とは、引用されたものを同時に「超越論化（トランスエンデンタリジーン）する」ものだった。つまり、過ぎ去ったものが、現在の認識の可能性の歴史的条件となるように引用しようとしたのである。引用術の第二の決定的要素は、破壊的要素である。真の引用は、肯定するのではなく、破壊するのだ。精巧な引用は、引用されたもののあいまいさをうち砕く。したがってベンヤミンにとって、引用するとは（真の）名で呼ぶことである。そのようによぶことは、引用されたものを「破壊しながら関連から取り出す……」。引用されたものは、名としては、孤立したままにも表現せずに佇む」（II-363/A・7-79）。

周知のとおり、ブレヒトは、このような組織化する中断の方法を異化と名づけた。

(Bolz: 1991, p. 92-3)

このようなモンタージュ技法の共有は、今日では、藝術（高級文化）／大衆文化の枠組みを超えている。（そもそも現代においては、藝術（高級文化）／大衆文化という対立関係を想定することは困難である（遠藤：2003））。

それは、現代における文化全般の墮落を意味しているのか？それとも新たな

な可能性なのか？

そして、デジタル技術は、その「劣化なきコピーの無限複製可能化」という特性によって、素人あるいは大衆自身がこのような CUT 'N' MIX 作品を大量に創りだし、流通させるという状況を現出させている。

それは、ボードリヤールが「あるものと、もうひとつのものとの崇高な差異が消滅した、・・・ひらめくと同時に消え去る、表現（ルプレゼンタション）に必要なあの空想 (imaginaire)、それがシミュレーションによって消えた」（前掲）と表現した悪夢のようなハイパーリアル状況なのだろうか？

しかしながら、こうした観念論的批判を超えて、そうした表現形式とは独立に、さらにそれが複製技術／メタ複製技術を介したのか否かとも関係なく、われわれはある人工物との遭遇によって、何かしら強い情動に見舞われ、その名づけようもない感覚を強烈に心身に刻み込む経験をもつ。（繰り返しになるが、もしそのような感覚をわれわれがすでに認識していないなら、そもそもそれについて語ることは不可能である）。

そして、もし人間にとってこの感覚が重要であるとするならば、それはベンヤミンが失われたとする「アウラ」とどのように関連するのだろうか？

4.3 ベンヤミンの「アウラ」概念再検討

ここでベンヤミンの「アウラ」概念について再検討を行う必要があるだろう。

ベンヤミンはアウラを、「一回性」「唯一無二性」にもとづく礼拝的価値として定義した。が、直感的にいって、ベンヤミンのアウラの定義にはそもそも無理がある。いや、「無理がある」というよりは、ベンヤミンの「アウラ」は当時としては重要なリアリティの変容を指示する理念型として構成されたものであった。しかし、理念型の多くがそうであるように、ベンヤミンの「アウラ」も、現実に生きているわれわれが「アウラ」という名で呼んでいる現象の一部、あるいは特定の種類のものしか指し示していない、ということに問題があるのだろう。

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

先にも述べたように、ベンヤミンはアウラを「一回性」「唯一無二性」にもとづく礼拝的価値として定義した。しかし、そうであるとする、「鱒の頭も信心から」を説明できない。「鱒の頭」は「一回性」の信憑に依拠していたと反論できるか？

では、「仏舎利」はどうだろうか？ 仏舎利とは釈迦の遺骨もしくはその周辺物の遺灰であり、仏教者にとっては重要な礼拝的価値／アウラの源泉である。しかし、当初からその所有をめぐる争いが生じたため、まず8つに分けられ、さらに200年後、8万余に分けられて再配分されたという。分配はさらに続けられ、しかも、宝石などの代替仏舎利も同様に崇められた。時のたつうち、真正仏舎利と代替仏舎利の見分けはつかなくなる。それでも、「仏舎利」の礼拝的価値が減じたとはいえない。しかも、仏舎利は、仏舎利に相応しくない者が持てば消滅し、仏舎利に相応しい者が持てば数も増え、大きくなったり、変色したりする、という伝承をもつ。そして、仏舎利は単に崇めるものとしてではなく、人間に通力を与えてくれるものとしての価値をもつものとして尊重されたのである。

これは何を意味するか？

「仏舎利」はそれがそもそも（実質的に）無限分割可能と見なされている点で、「唯一無二」の存在ではない。いいかえれば、当初から無限に複製可能なものとして了解されている。あるいは増殖可能なものである。

そして、そのアウラは、「ふさわしいものがもてば通力を得られ、増殖する」という、仏舎利とそれに接するものとの相互作用の中に存在する。したがって、アウラは仏舎利というモノのなかに存在するのではない。仏舎利とは、アウラを媒介するメディアに過ぎないのである。

結局ベンヤミンの「アウラ」の問題は、それをモノに内在するものと考えたところにある。ベンヤミンの「アウラ」は、物理的な実体として「作品」の唯一無二性、その「作品」生成の一回性に依拠しているのである。だから彼はその歴史的証言力を問題にする。

しかし、アウラは、「作品」というモノ自体に内属するものではない。「作

品」に含まれるコンテンツ（無形の情報）に帰属するのでさえない。アウラは、何らかの〈場〉に連結されたモノもしくは無形の情報と享受者との相互作用において、創出されるのである。したがって、アウラはつねに一回限りであり、感受者に独自の唯一無二性としてたち現れるのである。

4.4 「アウラ」と「グノーシス」

ただし、そのようなベンヤミンの「アウラ（B）」（以下、ベンヤミンによって構成された「アウラ」概念を「アウラ（B）」と表記する）に関する概念構成は、彼の、彼の時代に対する戦略でもある。論文の最初の方で、かれは「作品の権威」を「アウラ（B）」と言い換えている。彼がこの論文でしようとしたことは、まさに芸術の権威主義を撃つことであり、したがって彼は「アウラ（B）の喪失」を惜んでいるわけではないことを忘れてはならない。むしろそれを喜ばしい事態と捉えている。このことによって、ベンヤミンの議論全体は、アドルノやブーアスティンの議論とは大きく方向性を異にする。

すなわち、ベンヤミンの目に映っていたのは、一方で古いヨーロッパ貴族主義的文化の衰亡であり、また他方で新たな大衆文化の台頭であった。彼は旧来の権威主義的（歴史主義的）文化観（それはまさにブルデューが批判するような〈文化〉の階級的独占を保証するものであった）に対して、その失効を宣言したのである。

ボルツ（1991）は、この点を捉えて、アドルノを批判し、ベンヤミンのアクチュアリティを論じている。ボルツは、アドルノやブロッホの「藝術」観を「グノーシス」と呼び、その神秘主義的な位相を糾弾する。

とはいうものの、アドルノも必ずしも権威主義的文化観を守ろうとして躍起になっていたとは見難い。確かにアドルノの言辭はしばしば保守的に読める。また彼がジャズなどの新しい音楽——それを彼は一括りにして「大衆音楽」と呼んだわけだが——に感受性を有していたとは言いがたい。それでも彼は、「藝術音楽」の中にも良い音楽と悪い音楽があると述べており、必ず

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

しも権威主義的文化観に依拠していたとは思われない。ブーアスティンの議論も同様である。彼は「擬似イベント」を批判したのであって、権威主義的芸術を擁護したわけではない。ボードリヤールもまたしかりである。

彼らはむしろ、権力（ボードリヤールの用語であれば「システム」）による「芸術」あるいは「真正のイベント／経験」の回収、すなわち権力による大衆操作を恐れたのであり、その意味では、ベンヤミンもアドルノらもまったく同じ立場にたっているといえる。

実際、1936年9月6日にアドルノからベンヤミンに宛てられた書簡の中で、アドルノは、ベンヤミンと「具体的にも原則的にも意見が一致」していると述べている。ただし「人間学的唯物論」という点以外では（Bolz: 1991, p. 94）。

ベンヤミンとアドルノらとの重要な違いの一つは、結局、良い音楽／悪い音楽あるいは芸術／非芸術を規定する「何か」を問題にするか否かに帰着するだろう。アドルノらは、産業化あるいはマスメディア化を経由した文化の大衆化は、必然的に「芸術」／「真正な経験」の喪失をもたらすとして批判を展開した（ボードリヤールはこの点やや微妙である）。

これに対して、ベンヤミンは、（おそらくは戦略的に）良い音楽／悪い音楽あるいは芸術／非芸術を規定する「何か」を問題にはしなかった。彼は、複製技術によって「芸術の生産において真正さという基準が無効になる」ことで「芸術の社会的機能全体が、大きな変化をとげ」てしまうこと（すなわち「アウラ（B）」の喪失）を指摘し、むしろ、「芸術が大衆を動員」することで「気の散った状態での受容は、芸術のあらゆる分野においてますます顕著になってきて」いることを歓迎的に述べている。ベンヤミンのこの態度の背景には当然彼の時代のアクチュアリティがある。この有名なエッセイの最後を彼はこう結んでいる：

「芸術は行われよ、たとえ世界は滅びようとも」とファシズムは言い、技術によって変化した感覚的知覚に芸術的満足感を与えることを、マリネッティが表明しているように、戦争に期待する。これは明らかに、芸術の

メタ複製技術時代におけるアウラの所在
ための芸術の完成である。・・・(中略)・・・人類の自己疎外の進行は、人類が自分自身の全滅を第一級の美的享楽として体験するほどになっている。これがファシズムが進めている政治の耽美主義化の実情である。このファシズムに対してコミュニズムは、芸術の政治化をもって答えるのだ。

Benjamin: 1935, p. 629

彼の負った時代を考えれば、彼の主張は理解できる。しかし、彼の時代から70年ほど経た現代、彼が描いた理想をわれわれはそのままに引き受けることはできない。(現代にもこれをそのままに引き継ぐ者たちはいるが)。

われわれはむしろ、ボードリヤールの、彼自身矛盾のなかにある、次のようなつぶやきに足を止める必要がある：

意味を中立化し《形のない(アンフォルム)》あるいは(情報化された(アンフォルメ)) 群衆をつくり出すのはメディアなのだろうか、あるいはメディアが作るあらゆるメッセージに答えず、逸脱と吸収をくり返し、メディアに勇敢に立ち向かうのは群衆なのだろうか。

(中略)

マスメディアでは大衆操作では権力側にいるのだろうか、それとも意味を消し去ったり、意味に対してふるわれる暴力と、魅惑される点では大衆側にあるのだろうか。大衆を魅惑に誘い込むのはメディアなのか、それとも大衆がメディアを見世物の中に逸脱させるのか。

Baudrillard: 1981, p. 110

そして、もしこのつぶやきに躓くのであれば、われわれは改めて、「アウラ」=芸術を芸術たらしめている何か、について考察を深めておく必要がある。

4.5 「アウラ」と崇高性

「アウラ (オーラ) という言葉から一般にわれわれが思い浮かべるのは、

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

何らかの強い魅惑の感知、あるいは崇高さに対する畏敬の感覚であろう。

そして、もし〈芸術〉というものが今日の社会においても必要とされるものであるならば、何らかの文化的作物が〈芸術〉であるか否かを決定するのは、この〈アウラ〉がその文化的作物から発せられていると人々が感得するか否かによるだろう。

ベンヤミンは、やはり、「アウラ (B)」を「芸術の本源」とよびつつ、しかし、それを「モノの唯一無二性」の中へと封じ込めることによって、複製技術社会においては無用のものとみなしてしまった。

それは、ベンヤミン自身、自らの立場を「人間学的唯物論」としていることからくくことでもあり、また、当時の（おそらくは暗黙に現代も続く）モノに依拠した哲学的美学の支配性にもよるものだろう。

ガダマーはハイデッガーの『芸術作品の根源』（1960）の解説において次のようにこの間の哲学的潮流を記述している：

（哲学的美学の）体系的な独立もアレクサンダー・バウムガルテンの『美学』に始まる。次いでカントが彼の第三批判、すなわち『判断力批判』のなかで美学的問題の体系的意味を確固としたものにしたのである。カントは、美学的趣味判断の主観的普遍性が、説得力ある権利要求をもつことを発見したのであった。美的判断力はそのような権利要求を悟性と道德との要求に向かって主張できるのである。鑑賞者の趣味は芸術家の天才と同様に、概念、規範、あるいは規則の適用としては把握されえない。美しいものを特徴付けるものは、対象に付随する一定の認識可能な諸性格としては立証されえない。それは主観的なものによって表明されるのである。すなわち、構想力と悟性とが調和して呼応するときの生感情の効用によって表明されるのである。われわれが自然と藝術とにおける美しいものに直面して経験するのは、われわれの精神的諸力全体の活性化であり、精神的な諸力の自由な戯れ [Spiel] なのである。趣味判断は認識ではないが、かといって勝手気ままなものというわけでもない。趣味判断のうちには、美学的領域の自律 [Autonomie] を基礎づけようような普遍性の要求が含

まれている。啓蒙主義の時代の規則盲信と道徳崇拜に対抗して、藝術の自律をそのように正当化することが大きな業績であった、ということは認められなければならない。(中略)

他方で、美学を心の諸力の主観性に基礎づけることは、危険な主観化の始まりを意味した。・・・(中略)

(新カント主義の哲学) は、学問的認識のカント的な基礎づけを再興したのだが、しかし、美的判断力についてのカントの記述の基礎になっていた目的論的な存在秩序という形而上学的地平を取り戻しはしなかった。そのようなわけで、美学的な問題に関して新カント主義の思索は、或る独特な先入観を負わされていたのである。・・・(中略)・・・芸術作品も一種の物であるが、しかしそれは物であることを超えてなお何か別のことをも意味し、[たとえば] 象徴として何かを指示し、あるいは寓意として何か別のことを理解させる。このことが、学問的認識の体系的な優位によって授けられた存在論的モデルに基づいて、芸術作品の存在様式を描き出す。本来的に存在するのは、物的なもの、事実 [Tatsache]、感官に対して与えられたもの、であり、それは自然科学によって客観的認識へともたらされるのである。これに対して、物的なものに付随する意味、物的なものもつ価値は、ただ主観的な妥当性をもつにすぎない付加的な把握形式であって、それらは根源的な所与性自体にも、この根源的所与性から獲得されるべき客観的真理にも属さない。意味と価値は、そうした諸価値の担い手となりうるような、まったく客観的なものとしての物的なものを前提とするのである。美学にとってこのことは次のようなことを意味することになった。すなわち芸術作品は、最初の、導入的な見方によれば、それ自体、或る物体的な性格をもつのであって、この性格が下部構造の機能をはたし、そしてその上に上部構造として本来的に美学的な形成物がそびえ立つのである、と。

Heidegger: 1960, p. 142-145

このような哲学的美学の流れに抗して、ハイデッガーは、『芸術作品の根源』（1960）のなかで次のように問題を提起する：

芸術作品の根源への問いは、芸術作品の本質の由来を問う。通念にしたがえば、作品は、芸術家の働きから、そして彼の働きによって生まれる。しかし芸術家は、何によって、そして何から、芸術家にほかならないものであるのか。それは、作品によって、である。というのも、[ことわざに言うところの] 作品そのものが作者の巨匠たることを証明する、ということはすなわち、作品がはじめて芸術家を芸術の支配者として登場させる、ということの意味するからである。芸術家は作品の根源である。作品は芸術家の根源である。一方なしには他方もない。それにもかかわらず、両者のいずれもが単独で他方を支えることはない。芸術家と作品とは、各々それ自体の中で、そしてそれらの交互連関の中で、第三のものによって存在する。それが[本来] 第一のものであり、芸術家と芸術作品とがその名称を得ているあのものである。すなわち、両者は芸術 [Kunst] によって存在するのである。

Heidegger: 1960, p. 8

おそらく、ここでいわれる芸術 [Kunst] が、本稿で問題としている「アウラ」に相当する。そして彼は、「物」であることと芸術作品であることとの関係を次のように結論付ける：

作品における物的なものは否認されてはならない。しかし、この物的なものは、それがすでに作品の作品存在に属しているかぎり、作品的なものから思索されねばならない。事柄がそのようになっているとすれば、作品の物的な現実性の規定へと至る道は、物を經由して作品へと通じるのではなく、作品を經由して物へと通じるのである。

芸術作品は、そのものなりの仕方では、存在するものの存在を開示する。作品においてはこの開示が、すなわち存在するものの露開 [Entbergen] が、すなわち存在するものの真理が生起する。芸術作品においては存在す

るものの真理がそれ自体を作品の内へと据える。芸術とは真理がそれ自体を一作品の内へと据えること [das Sich-Werk-Setzen der Wahrheit] である。

Heidegger: 1960, p. 48

ハイデッガーはさらに言う：

だがこの規定は意識的に両義的なのである。これは第一に、芸術はそれ自体を形態の内へと整え入れる真理を確立することである、ということ述べている。このことは、存在するものの不伏蔵性を〈こちらへ取り出すこと〉としての創作にさいして生起する。しかし、作品〔働き〕の内へと据えることは、同時に、作品存在を始動すること、生起へともたらすことをも意味する。そのことは見守りとして生起する。したがって芸術は、作品において真理を創作しつつ見守ること、である。その場合、芸術とは真理の生成であり生起である。そのとき、真理は無から生ずるのだろうか？実際そうなのである。・・・(中略)・・・眼前のものや日常的なものからは、真理はけっして読み取られない。むしろ、開けたところの開と存在するものの空け開けとは、被投性〔Geworfenheit〕の内に到来する開けが投企されることによってのみ生起する。

Heidegger: 1960, p. 105-6

こうしてハイデッガーは次のような結論に到達する：

芸術は真理を発源〔entspringen〕させる。芸術は樹立しつつ見守ることとして作品の中で存在者の真理を跳び出させる〔erspringen〕。何かを跳び出させること、本質の由来から樹立しつつ跳躍すること〔Sprung〕によって存在へもたらすこと、このことこそが根源〔Ursprung〕という語の意味することである。

Heidegger: 1960, p. 116

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

このようなハイデッガーの「芸術」観は、まさに先に見た「仏舍利」の動的な在り方を説明しうるものであり、「アウラ (B)」に比して、われわれの考える「アウラ」の様相にふさわしいものといえるだろう。

だが、この結論の直後に、ハイデッガーは、次のように言葉を続ける：

芸術作品の根源、すなわち同時に、或る民族の歴史的現存在を意味する、創作し見守るものたちの根源は、芸術なのである。

Heidegger: 1960, p. 116

このハイデッガーの言表をどのように解釈するかは議論の分かれるところかもしれない。しかしながら、ベンヤミンが「芸術」もしくはアウラ概念を、あえて「アウラ (B)」に封じ、その無効を宣言したのは、まさにこの接続に対する拒絶であったと考えられる。

4.6 「芸術」論の比較

本章では、ベンヤミンをはじめとする論者たちの「芸術／アウラ」に関する立ち位置を見てきた。これらを簡潔に要約したのが、表1である。

表1 「芸術／アウラ」観の対照

	芸術／アウラ に対する態度	芸術／アウラの 所在	大衆による文化 の消費(文化 の産業化)	大衆による文化 の生産(逸 脱)	権力による芸術 ／文化の回収	歴史主義に対する 態度
ベンヤミン	アウラ(B)という 限定的概念 を否定	モノ	未来へつながら るものとして 肯定	期待と称揚	強く危惧	強く否定(「芸術」 の質の変容を 示唆)
アドルノ	芸術の衰亡を 危惧	作品	強く否定	問題とせず	強く危惧	問題とせず
ハイデッ ガー	芸術の根源を 追求	制作・作品・受 容の相互連関	否定	問題とせず	問題とせず	強く肯定
ボードリ ヤール	「真正の体験」 の危機を危惧	問題とせず	否定	態度保留	強く危惧	問題とせず

こうしてみるならば、

1. ベンヤミンとアドルノは、「芸術の本質」が変容するか否か、また文化の産業化に対する態度に関して対立
2. ベンヤミンとハイデッガーは、「芸術の本質」が変容するか否か、ア

ウラの所在、また文化と歴史主義の関係に関して対立

3. ボードリヤールは、ベンヤミンとアドルノの間に宙吊りの状態と配置することができるだろう。

このような議論の差異は、果たして、「芸術」あるいは「文化の質」を今日の状況のなかで考えるとき、どのような意味をもつのだろうか？

5. 〈情報〉としての芸術、その価値の所在

5.1 「大衆」文化の意味

前章でわれわれは「芸術」の意味を再検討し、「文化の質」という問題に突き当たった。

では、「芸術」と対比されてしばしば批判される「大衆文化 popular art」とは一体何なのだろうか？ それは、単に低劣な作品という存在価値しかないものなのだろうか？ しかし、それらが「ポピュラー」という形容詞をつけて呼ばれるものである限り、それは「人気のある」作品であり、人々が需要する作品であることは確かである。「大衆文化」とは（一時的であるにせよ）人々が欲望する作品であり、「つまらない（価値のない）」作品ではないのである。われわれはこの「大衆文化」の意味についても再考しておく必要がある。

「大衆文化」の「価値」として、不承不承挙げられるのが、「気晴らし」「現実逃避」などの効用である。しかし、このような効用を求めるのは、（否定的な意味での）「大衆」であって、そのように大衆は安易さに流され易いために、権力や資本の前に無力化されてしまう、というのが多くの批判理論に共通する論理である。

しかし、改めて考えた場合、「気晴らし」や「現実逃避」はそれほど愚かな態度なのだろうか？ 人は、それほど、常住坐臥、何らかの目的に向かって走りつづけなければならないのだろうか？ また、「大衆文化」における「気晴らし」や「現実逃避」の効用は、「大衆文化」のどのような性質から発

メタ複製技術時代におけるアウラの所在
生するものなのだろうか？

これらあまりにも無意味に思われる疑問は、しかし、重要な論点として考えられるべきである。

なぜこうした疑問が無意味に見えるかといえば、「目的に向かって努力しつづける」ということがまさに自明の前提とされているのが、禁欲主義をベースとした近代合理主義、そのもっとも典型的な表れとしての資本主義社会であるからだろう。したがって、「気晴らし」や「現実逃避」は、目的合理性をより十分に達成するためにという理由でわずかに許された「休憩」でしかないのだ。人々を常に目的に向かって駆り立てるのが近代という時代の特性なのである。

ではなぜ「大衆文化」は「気晴らし」や「現実逃避」すなわち「休憩」となりうるのか？

アドルノやブーアスティンが指摘するように、大衆文化は主としてなじみのあるパターンの再編成として作られており、そして、それらは、多くの者たちが愛好するという前提に立って愛好される。つまり、大衆文化は、実は、その作品自体が問題なのではなく、その作品が同じ社会／集団に生きる人々の間での共有物である、ということに意味があると考えられるのである。とするならば、そこに「新たな発見」や「真正の経験」などは障害でしかない。人は、自分と共通するものとしての「仲間」をそこに見出し、自らがそうした「仲間」とともに生きていることに存在論的安定感を見出すのである。それは、集団あるいは社会の再確認であり、それが昨日と変わらずそこにあることに安らぎを覚え、自らがそこに帰属していることを確かめるために需要されるのではないか？

それは、つねに他者を競争相手としてみることを強いられ、社会の変化を「進歩」とみなすことを強要されるがゆえに、つねに存在論的不安にさらされつづけることを宿命付けられた近代人にとって、それは一時的な母胎帰帰として作用するのだと考えられる。

ただし、それは同時に、「変化」もしくは「進歩」に対して否定的である

がゆえに、社会システムを縮小再生産し、硬直化させる危険を内在させている。批判理論が批判するのは、まさにこの様相である。

だが、だからといって、それは「劣った文化」であるとも、「不必要な文化」であるとも言えはしないのである。それはまさに近代においてこそ、必要とされる「文化」なのである。

「大衆文化」は近代社会において二重の意味で必要とされる。

一つは、まさに近代資本主義社会における「商品」として、そしてもう一つは、存在論的根拠付けをもたない近代社会において、人々および社会に、暫定的な存在論的安定を与えるためである。これまで論じられることがなかった「大衆文化」の社会関係的意義を、ここで強調しておきたい。(ただし、先に論じたように、通念として「大衆文化」のなかに分類されている作品のなかに、アウラをもつ作品が混在していることにも注意が必要である)。

5.2 デジタル・ネットワーク技術の普及と〈文化〉の商品化／脱商品化

いずれにせよ、〈複製技術〉はその後も驚異的な進展を遂げてきたし、いまこの瞬間にも新たな技術が開発されつつある。

その一方で、デジタル技術やネットワーク技術の進展は、〈芸術〉の制作と流通を、専門的（職業的）芸術家や文化産業から解放する動きを見せつつある。

それは、ベンヤミンが期待したような、大衆の力による文化の脱神話化、脱商品化に向かう動きなのだろうか。

確かに、そのようにも見える。

遠藤（2003, 2004）において、私は、ネット群集が、デジタル技術を媒介に、クリエイティブ・オーディエンスあるいはクリエイティブ・モブとして、ビジネスとは異なる地点から多種多様な文化的作物を大量に創出しつつある様子を記述した。

ここで再び問題となるのは、〈文化〉の質の問題である。

先にも述べたように、〈文化〉は大量に生産されたからといって、その質

メタ複製技術時代におけるアウラの所在
が向上するとは保証されない。

本章では、ここまでの「芸術」／アウラに関する考察を踏まえた上で、この問題を社会情報学として、改めて捉えなおし、まさに現代に緊急の課題として再構成し、議論を進めるものとする。

5.3 〈芸術〉とはいかなる〈情報〉か？

〈文化／芸術〉も〈情報〉の一種である。

そして〈情報〉の価値を計ることは難しい。

従来、情報経済学の領域では、〈情報〉は情報財として扱われ、それは以下の特性をもつと指摘されてきた。

1. 非加算性（非定量的）
2. 価値の不定性
3. 生産の不確実性
4. 相互付加性
5. 流通経路の特定不能性

このような〈情報〉の性質は、本稿で考えてきた文化的作物があきらかに備えた特性であり、それはまさに〈仏舍利〉に寓意された性質でもある。しかし、これらの特性は、このような性質を備えた財の価値を測ることの困難さ、あるいは不可能性を暗示するものでもある。

この困難に対して、従来経済学的な立場からは、情報の量（価値）を測る尺度として、Shannonの理論から、その情報によって不確実性がいかに低減されるかをもって、「情報エントロピー」として定義することが行われてきた；

情報エントロピーは「1回の試行によって得られるであろう情報量の期待値（平均情報量）」として次のように定義される。

$$H = - \sum_{i=1}^n p(i) \log_2 p(i)$$

$p(i)$: n 個の可能性のうち i 番目の状態が現れる確率

事象の取り得る状態が連続的な場合

$$H = - \int p(x) \log p(x) dx$$

と表される (Shannon: 1948).

だが、当然のことながら、〈情報〉には、上記の尺度が適切とは思われないものもある。たとえば、制度、慣習、生活様式、芸能、芸術などである。

もっともルーマンは、制度や慣習あるいは権力関係、信頼関係などの社会システムも、社会の過剰な「複雑性の縮退」機能を果たすものとして、捉えようとしている。ただし、このような機能を定量的に測ることは、あるいは市場価値として測ることは、不可能と断言はできないにしろきわめて困難であろう。

またブルデューは、個人が身に備えた文化的ハビトゥス（教養など）を「文化資本」とよび、これが社会関係資本と相互浸透的であることを經由して、経済資本化されうるとの議論を展開した。この議論を、文化資本は社会関係（集団）におけるメンバー参加適格性の識別を効率化する、すなわち適格性判断の不確実性を低減するものと理解することもできるかもしれない。

しかし、過去において「芸術」と呼ばれてきた作品には、「不確実性」の概念をいかに拡張しても、これを低減するとは言いがたいものが含まれている。むしろ、傑作とされる作品は、隠蔽されていた「不確実性」あるいは「複雑性」を暴き出すかのように見えることさえある。たとえば、ムンクの『叫び』などを考えてみればよい。そこには、人間が根源的に抱く深い孤独、不安が描き出され、見るものの日常を揺り動かすのである。同様のことは、音楽や文学においてもいえる。とするならば、少なくとも（ある種の）「芸術」は、不確実性／複雑性の低減という機能によってその価値を捉えることはできないと考えられる。

このような「芸術」の性質は、まさに先に見たように、ハイデッガーの思索からも確認される。「芸術」とは、まさに「世界の裂け目を顕在化」させるのであり、しかしそのことによってそれを「見守る」人間の存在自体を根

拠付けるのである。そして、その働きこそが、「アウラ」であるのだ。

5.4 〈情報〉としての文化的作物における三つの〈価値〉

このような「芸術」の性格は、現在の情報学が〈情報〉を均質なものとして捉えることの誤りを示している。とするならば、われわれが文化（情報）全般の社会的価値を考えようとするとき、これを均一の評価軸によってではなく、多元的な〈価値〉の軸によって捕らえなおす必要があるだろう。では、とくに文化領域における〈情報〉の価値は、どのように分類できるであろうか。

この問題は、「文化とは何か」というこれまた議論のつきない問題と密接に関る。

ここでは、ここまでの議論にもとづいて、端的に「文化」の機能は以下の三つに分類できると考える：

1. 社会的生産：文化は社会的生産物であり、同時に社会的生産の様態が文化である
2. 社会の安定・秩序の維持（社会の存在論）：文化（慣習、伝統など）は、社会のあり方（社会的関係）を規定すると同時に、それを意味づける
3. 自己の存在論：文化は、自己の存在論的問いを導くと同時に、それに何らかの解をあたえ、自己アイデンティティ（世界内存在としての自己確信）を根拠付ける

そして、文化の機能がこの三つに分類されるならば、文化的作物の〈価値〉も、この三分類にしたがって評価しえるだろう。すなわち、

1. 経済的（功利的）価値：その所有が何らかの経済的価値に変換され得るような価値。未来の不確実性を低減するような情報を含む。
2. 社会関係の価値：その所有が、何らかの社会関係と結びつくような価値。たとえば、何らかの文化財の共有によって、「われわれ意識」が醸成されるような価値。

3. アウラの価値：その遭遇もしくは体験が、自己の存在論的問いを導くと同時に、それに何らかの解をあたえ、自己アイデンティティ（世界内存在としての自己確信）を根拠付ける

これら三つの価値は、明らかに互いに直交するベクトルとして考えられる。にもかかわらず、従来これら三つの価値を一つのものとして考察の対象としてきたために、文化およびその価値に関する議論が、神学的なものとなってきたのではないだろうか。

「経済的価値」とは、その有用性（たとえば不確実性の低減など）によって量られ、原理的には需要と供給という市場原理によって価格付けられる価値である。

「社会関係価値」とは、たとえばブルデューがまさに「社会関係資本」に転化されうる「文化資本」と呼んだような「文化」に見出される価値である。あるいは、ルーマンが「信頼」などのコミュニケーション・メディアについて見出した価値である。

「アウラの価値」とは、自然や藝術によって引き起こされる何かしら深い情動であり、藝術を藝術たらしめる何かと考えられてきた価値である。しかし、この価値は極めて語りにくい性質をもっているため、しばしば、神秘主義的な妄念と混同されてきたと考えられる。そしてその結果、とくに「アウラの価値」は、近代合理主義をベースとした議論から除外されてきた。がそれは、われわれの暗黙の世界理解に偏りを与え、むしろ非合理的な世界誤認を固定化させてきたのではないだろうか。

5.5 情報の〈価値〉による特性の差異

これら三つの価値は、それぞれに異なる特性をもつ。

経済的価値においては、1回性・唯一無二性は希少性という点から重要であり、その占有が所有者に価値（利益）の独占をもたらす。経済的価値の生産／所有のインセンティブは、利益最大化を目指す目的合理性であり、その価値は経済的利益として発現する。また、経済的価値の生産／所有は、経済

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

資本の増大・社会的ポジショニングの向上というかたちで自己アイデンティティの拡張を意味し、社会的には、この価値の獲得をめぐる競争を促進し、社会を活性化する。

また、社会関係の価値では、それが集団内で共有されることが重要であり、同じ価値を共有することによって、その共有者たちは彼らがつくる「共同体」への帰属意識を得る。生産のインセンティブは、当該「共同体」内でのポジショニングの確保であり、所有のインセンティブは、当該「共同体」における社会関係の形成・維持である。その価値は、集団への帰属意識の醸成・集団秩序の安定という形で発現する。また、このような集団への帰属感、自己アイデンティティの安定をもたらす。社会的には、集団秩序の安定に有効である。

これらに対して、アウラの価値は、(ベンヤミンに反して) 1回性・唯一無二性とは独立であり、同時に占有/共有とも独立である。生産/所有のインセンティブは、内発的・非目的的であり、その価値は、啓示や覚醒といった形であらわれる。それは自己存在の意味の再発見であり、自らの属する世界の再発見でもある。

表2 情報の三つの〈価値〉の特性

	経済的価値	社会関係の価値	アウラの価値
一回性・唯一無二性	重要	反復性が重要	独立
占有/共有	占有によって所有者に利益をもたらす	共有によって所有者はある「共同体」への帰属感を得る	独立
生産のインセンティブ	利益最大化に向かう目的合理性	社会内でのポジショニングの確保	内発的、非目的的
所有のインセンティブ	利益最大化に向かう目的合理性	社会関係の形成・維持(社会内適応)	内発的、非目的的
価値の発生	経済的利益	集団への帰属意識の醸成、集団の安定	啓示、覚醒
自己アイデンティティとのかかわり	自己の拡張	集団への内属感、自己存在の安定感	自己存在の意味の再発見
社会とのかかわり	価値の獲得をめぐる競争の促進	集団秩序の安定	創造的破壊

ただし、このような情報の価値の類別は、個別の情報に対して截然と対応するものではない。(すなわち、価値の分類は、あくまで理念形として考え

られるべきである)。

たとえば、天気に関する情報は、功利的価値に対応する典型的な情報であると考えられるけれども、「今日はよいお天気ですね」などという場合には、「天気がよい」という情報はすでに共有されているものであって功利的価値はもたないが社会関係的価値はもつのである。

また、いかに崇高性価値の高い芸術であっても、ある集団においてはあるいはある時代においては単に社会関係的価値によって享受されるかもしれない。たとえばベートーベンの第九交響曲を考えてみればよい。この楽曲は、発表当時は聴衆に激しい衝撃を与えた。しかし、現代、それはしばしば戯画化して日常的に引用され（たとえば、映画『HELP』における引用など）、あるいは、大晦日の恒例として一般人による合唱会が行われたりする。こうした用例は、（確かに、崇高性価値の残影をうかがわせはするものの）この曲が多くの人に共有されているものであることが前提となっており、その共有者同士の関係を再確認するために参照されていると考えることができる。

5.6 複製技術／近代化の進展による文化の〈価値〉の変容

さて、このような枠組みで捉えなおした場合、ベンヤミンの指摘した「アウラ (B) の喪失」とは、どのような事態を指し示していたのだろうか？

前近代社会、すなわち宗教に依拠して非資本主義的な社会が構成されていた時代は、このような（文化的）情報の価値という観点からすると、経済的価値と社会関係的価値とアウラの価値が一体となって構成されていた社会とみなすことができる。すなわち、「神話」が、社会関係も自己／社会の根拠付けも経済性（功利性）の準拠点ともなっていた社会が、前近代社会なのである。前近代社会のこのような三位一体型の情報価値を「神話的価値」と呼ぶことにしよう。

ところが、前近代から近代への移行、すなわち社会の世俗化（絶対王制への移行、初期資本主義の登場）にともなって、「神話的価値」から「権威表示的価値」へと姿を変えていく。それは、「神話的価値」の三位一体性が

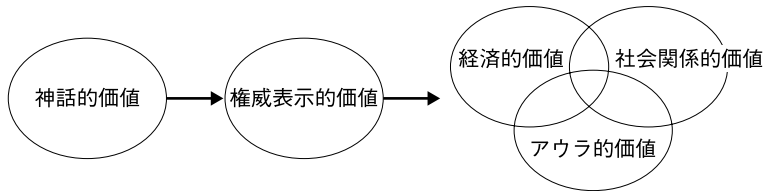
メタ複製技術時代におけるアウラの所在

徐々に三つの価値へと分裂していく過程でもあった。しかし、いまだそれは、世俗化されつつも三つの価値が渾然一体となった状態にあった。この移行期において、社会関係は王を中心とした階級的身分制として固定的であったし、身分制と経済資本の所有は密接に結びついていたからである。しかし、「芸術」は「芸術」として認識されるようになっていった。ただしそれは、身分およびそれと結びついた経済資本という権力（の根拠）を表示するものでもあった。

そして、産業の発展（市場経済の展開、科学技術の進歩）は、複製技術を媒介として、やがてこの一体型価値を三つに分裂させたのである。

すなわち、市場経済の発展は、文化的情報を経済的価値の側面から追求することを促進し、一方、近代国家は大衆社会（伝統的共同体の解体）として構成されるため、流動的な社会関係を係留する文化の社会関係的価値を必要とした。そして、こうした社会の流動化に伴い、個人や社会の存在論的根拠を求めるアウラの価値もまた必要とされたのである。ただし、これらは、一体の価値ではなく、むしろ異なるベクトルを持つようになった。それが近代であると考えられる。

図1 情報の価値の分離



5.7 議論の混乱は何故起こったか？

結局、これまでの議論では、これら異なる価値が明確に分別されなかったため混乱——大衆文化に対する肯定と否定の過剰な分化が生じていたと考えられる。そしてその間隙を縫って、文化全般が商品化の一途をたどり、市場価値によってのみ文化を測定するという、大衆文化の肯定派も否定派も望ま

なかった方向へと事態が進んできたのではないか。

では、これまでの議論はどのような混乱を生じていたのだろうか？

まずベンヤミンにおいては、神話的価値と権威表示的価値を一つのものとして捉え、これらを一括して「アウラ B」と呼んだ。確かに、近代化の過程において、神話的価値（三つの価値の一体化した価値）は衰退して行った。また（伝統的）権威表示的価値も有効性を失っていった。したがって「アウラ B の喪失」という観察は正しいといえる。しかし、複製技術は、アウラ B、すなわち、実は神話的価値と権威表示的価値の二種類の価値を、それぞれ、世俗的な社会関係価値と経済的価値とアウラの価値に変換したのである。

しかも、ベンヤミンは、「アウラ B vs 非アウラ B」という図式において捉えてしまったため、社会関係価値と経済的価値とを切り分けることができず、経済的価値至上主義（商品化）を否定しつつ、社会関係価値（大衆による芸術）を肯定するという自らの信念を、「商品化の過程を経て脱商品化にいたる」という根拠の曖昧な預言としてしか表明できなかったのである。

同時に、「アウラ B vs 非アウラ B」という対立（移行）図式をたてることによって、彼の議論の中から本来のアウラの価値に関する部分は抜け落ちてしまった。彼にとっては、神話的価値→社会関係価値という移行こそが最も重要なものであり、経済的価値は社会関係にいたるための途中経過、（本稿の意味での）アウラの価値は社会関係価値から必然的に現れ出るものとみなされていたのである。

一方、アドルノらはむしろ、複製技術による文化の産業化を、神話的価値が経済的価値へと墮落していく過程と認識された。社会関係価値は必ずしも射程におかれず、この変容の中で、（彼らの認識では）神話的価値＝アウラの価値が衰弱していくことを危惧したのであった。そのため、彼らの目には、大衆文化の積極的な性格は理解されず、それは単に人々を情報操作するものとして映らなかったのである。

対してハイデggerは、複製技術のもつ意味（言い換えれば近代化の進行）にはとくに顧慮することがなかった。彼にとっては、アウラの価値がも

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

っとも重要な関心の対照であり、それは神話的価値（「民族の歴史的現存在」）と同一視されるべきものであった。その結果、アウラの価値についてはきわめて深い省察に達するものの、反面、経済的価値や社会関係的価値は視野の外においてしまうという危うさを内在させることとなったのである。

またルカーチ（1969）は、「人間の実践を三つの位相、〈実用的〉、〈呪術・宗教的〉、〈美的〉に区分することによって芸術の特殊性を定義しようと試みた」（Williams, 1981=1985: 155）が、この分類は直和分割でもなく（緩い意味でも）、先に示したような時代性も考慮されていない。

そして、最も現代に近い社会思想家であるボードリヤールは、上に挙げた三者よりも先の時代の事実経過を知っているため、にもかかわらず、〈情報〉価値を三つに分離して考えることができずにいるため、ベンヤミンとアドルノらの議論の間で宙吊りになったまま身動き取れずにいると考えられる。彼もまた、近代化にともなって神話的価値が〔経済的価値+社会関係的価値〕へと移行し、かつてあった（はずの）アウラの価値が無効化されたと考える。彼はアドルノらのように〔経済的価値+社会関係的価値〕を支配としているのは経済的価値であるところから「シミュレーションの時代」を批判するが、現実の動きの中に、ベンヤミンが期待したような「脱商品化」の動きも潜在することに戸惑いを感じ、自らの立ち位置を決定しかねているようである。

5.8 三つの〈価値〉の相互依存性

こうした従来の議論のそれぞれなりの一面性は、〈(文化的) 情報〉の価値を三つの種類に分離して捉えることによって克服される。

われわれが留意しなければならないのは、本稿で抽出した文化的作物のもつ三つの〈価値〉は、そのうちのどれかいずれだけが重要であるということではなく、それらは相互依存的に関連しあっているという点である。したがって、いずれかのみを突出した（唯一の）〈価値〉とみなすことは誤りであり、三つの〈価値〉を相互補完的に高めることが社会にとって望ましい、と

いう視点である。

それぞれの〈価値〉について仔細に考察すれば、以下ようになる。

まず、〈経済的価値〉について考えてみる。一般に、文化的作品を「商品化」することはある種の退廃とみなされることが多い。しかしながら、文化的作品が、それ自体でまったく経済性もしくは社会的功利性から独立したものであるとして存在したことは一度としてない。かつて三つの価値が神話的価値として渾然一体となった時代においても、「神話」のなかに社会のプラグマティズムを促進する要素が組み込まれていたのである。マンデヴィルの『蜂の寓話』を引くまでもなく、経済的価値への顧慮は、文化の活性化ひいては社会の活性化に作用する。ただし、経済的価値の偏重は、弱肉強食状況を招来する可能性を潜在させており、他者との協調関係が阻害され、個人を存在論的不安の中に置き去りにする可能性をもっている。

次に、〈社会関係価値〉であるが、これはひとびとに共有される文化によって生ずる価値である。共有文化を持つことによりそこに仲間意識あるいは共同体意識が生じる。共同体意識は、他者と生きる喜びすなわち他者との協調関係や信頼関係を醸成し、社会の形成ないしは社会の秩序維持や個人の存在論的安定の基盤となる。だが他方、社会関係の価値のみが重視された場合、社会関係は次第に硬直化し、社会の停滞・縮小再生産を招く恐れがある。

最後に、本稿がもっとも問題としてきた〈アウラの価値〉である。〈アウラの価値〉とは、何よりもひとつの衝撃であり、世界の裂け目の発見である。それは人々に〈生〉の意味の問い直しを迫り、世界の隠された様相を顕在化させる。この衝撃を超克するとき、人は自分自身の存在論的根拠を見出し、社会は新たな可能性として眼前に拓かれるだろう。それは、個人や社会の脱構築（創造的破壊）の過程であり、これによって個人や社会は根源的な根拠付けを得ると同時に新たな地平への跳躍のチャンスを確保するのである。しかしながら、それは外部からの衝撃としてしか現れざるをえず、場合によっては、個人・社会を恐るべきカタストロフへと導く契機としても作用する。

このように、文化的〈情報〉の三つの価値は、それぞれにヤヌス的性格を

メタ複製技術時代におけるアウラの所在

もち、また、単独では、世界や個人の〈生〉の要請に十全に答えることはできないのである。

したがって、これら三つの価値が相補的に作動するような形で社会システムの中に〈文化〉を適切に位置付けていくことが、オートポイエーシスとしての社会ならびに個人を動的安定状態とするための条件であることを、われわれは深く考えるべきなのである。

6. 終わりに

以上、本稿では、近代化の過程で、複製技術を媒介とした〈文化〉の変容に関する先行研究を批判的に検討しつつ、メタ複製技術の時代とも言うべき現代の文化状況を的確に捉えるための新たな枠組みを提示した。

その枠組みとは、無形財としての〈(文化的) 情報〉の価値を、経済的(功利的) 価値、社会関係的価値、アウラの価値の三つのベクトルとして分解し、これら三つの価値の相互連結の様態として状況を把握しようとするものである。これにより、これまでの文化および芸術に関する相互にかみ合わない見える議論を統一的に整理することができ、また、三つの価値の意義を明確に記述することが可能となった。

とくに、本稿で初めて明確化されたのは、一般に「大衆文化」として低く見られがちな「文化」領域が、社会関係価値という、個人および社会の秩序安定に重要な役割を果たしている、ということである。

また、現代においてしばしば等閑にされる「芸術 serious art」という概念が、決して時代遅れな権威主義的あるいは神秘主義的観念ではなく、社会システムの存在論的根拠を担保し、さらに状況適合性を確保する重要な「価値」であることも明らかにした。

ではなぜわれわれの時代が「アウラの価値」に関する議論を置き去りにしてきたのかについて、簡単に触れておきたい。

近代化の過程は、宗教(神話)を核として共同体が堅固に構成されていた

時代から、世俗化する近代的合理主義に基づく産業化・都市化が進行するというプロセスであった。このとき、伝統的共同体の解体とともにそれ以前の「神話」が社会的意義を失い、人々は経済合理主義にもとづく行動に駆り立てられると同時に、近代国家という「想像の共同体」へと再編成されていった。しかし、この作られた「想像の共同体」は必ずしも十分なリアリティを人々に与えたわけではない。都市に流入した大量の人々は、自らの存在論的根拠や社会的紐帯を失った人々は、複製技術によって大量生産されるようになった「大衆文化」を消費することで、「想像の共同体」のリアリティの不在を補償したと考えられる。そしてこのような「大衆文化」の大量消費は、社会システムの経済合理性（市場経済）の要求にも適合的であった。この結果、〈文化〉の経済的価値と社会関係的価値が一体のものとして誤認されてしまい、複製技術は、神話的価値を〔経済的価値＋社会関係的価値〕（論者によってその構成の比重は異なるが）へと変質させるものとして誤って理解されてきたのである。その一方、アウラの価値については、それが合理性の範疇では捉えがたいものであるために、意識的・無意識的に議論の対象からはずされてきた。あるいはこれを論ずることは、権威主義的もしくは神秘主義的な議論、ないしはノスタルジックで現実有効性のない議論に陥りがちであった。（近年の議論として、マフェゾリ（1988=1997）は、現代の小集団形成にアウラの体験が関与していることを論じているが、彼の議論ではアウラの価値と社会関係的価値が一つのものとして扱われている。これは、デュルケムやハイデッガーにも共通する難点である）。

しかしながら、アウラの価値の軽視は、近代人をますます深く存在論的不安のなかに置き去りにすることとなった。それを回避するために、人々は、経済合理主義を至上の価値として資本主義を超高度化させていく方向か、反対に、ローカルで孤立的な共同体主義を追求するかの二方向に邁進してきたと考えられる。近代の病理と呼ばれるものの多くは、この問題に由来する。

しかも、経済合理主義の表現としての資本主義の高度化は、経済の基盤を、定量的に把握可能なモノから、それが極めて困難な〈情報（文化）〉への移

行を促進した。それと歩調を合わせて、複製技術からメタ複製技術への展開が生じ、それはモノ財から情報財への移行をいっそう推進することで従来の経済合理主義を内側からほころびさせ、同時に、〈情報（文化）〉の生産・流通の主体を一般に開放してしまうことによって、これまでの資本主義経済を implode させる潜在的可能性を内在させている。この implosion が、かつてマクルーハンが危惧したような、強固で相互監視的な共同体主義へと陥る危険もある。

このような二方向の危険を回避するには、アウラの価値（他者としてたち現れる世界存在または自己存在の裂け目への立ち向かい）の正当な評価が、必要なのである。けれども、それが隠蔽されることによって、かえってそれが暴発的に現れるとき、カタストロフ的状况が生じる。近年の社会破壊のカルト集団への人々の凝集や、テロの頻発は、この危険の現れだとみなしえるのである。

最後に、繰り返しになるが、経済的（功利的）価値、社会関係的価値、アウラの価値の三つの価値が相補的に作動するような形で社会システムの中に〈文化〉を適切に位置付けていくことが、オートポイエーシスとしての社会ならびに個人を動的安定状態とするための条件であることを強く主張して、本稿を終えたい。

【参考文献】

- Baudrillard, Jean [1981] Simulacres et simulation, Editions Galil 仔, Paris. (竹原あき子訳 [1984] 『シミュラクルとシミュレーション』, 法政大学出版局)
- Benjamin, Walter WERKE band 2, Suhrkamp Verlag KG., Frankfurt. (佐々木基一編集訳 [1970] 『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集 2』, 晶文社)
- Bolz, Norbert & van Reijen, Willem [1991] WALTER BENJAMIN, Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main. (岡部仁訳 [2000] 『ベンヤミンの現在』, 法政大学出版局)
- Boorstin, Daniel J. [1962] THE IMAGE; or, What Happened to the American Dream, Atheneum, U.S.A. (星野郁美・他訳 [1964] 『幻影の時代』東京創元社).

- 遠藤薫 [2000] 『電子社会論——電子的想像力のリアリティと社会変容』実教出版
- 遠藤薫 [2003] 「テクノ・エクリチュール——コンピュータ=ネットを媒介とした音楽における身体性と共同性の非在/所在」伊藤・小林・正村編『電子メディア文化の深層』早稲田大学出版
- 遠藤薫 [2004] 「ネットワークのなかの群衆——遊歩者たちのリアリティはいかに接続するか」『学習院大学法学会雑誌』39 巻 2 号, p. 99-129.
- Hebdige, Dick [1987] *Cut 'N' Mix*, Routledge.
- Heidegger, Martin [1960] *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Mit Genehmigung des Verlags Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. (関口浩訳 [2002] 『芸術作品の根源』平凡社)
- 小林秀雄 [1961] 『モーツァルト・無常という事』新潮社
- 久保田晃弘 (監修) [2001] 『ポスト・テクノ (ロジャー)・ミュージック』, 大村書店.
- Maffesoli, Michel [1988] *de Temps des Tribus: de déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. (古田幸男訳 [1997] 『小集団の時代——大衆社会における個人主義の衰退』法政大学出版局).
- McLuhan, Marshall [1964] *Understanding Media —— The Extensions of Man*. (栗原裕/河本仲聖訳 [1987] 『メディア論——人間の拡張の諸相』, みすず書房)
- 佐々木健一 [2004] 『美学への招待』中公新書
- Shannon [1948] “A Mathematical Theory of Communication”, *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27, pp. 379-423, 623-656, July, October, 1948.
- 渡辺裕 (編) [2002] 『アドルノ 音楽・メディア論集』, 平凡社, 東京.
- Williams, Raymond [1981] *CULTURE*, William Collins Sons & Co., Ltd., London (小池民男訳 [1985] 『文化とは』晶文社)