

芸術と機械技術

——映画やテレビジョンは何をもたらしたか——

浅 沼 圭 司

以下に示すのは、先日（1994年5月7日）中国の北京広播学院において学生のために行った講演の草稿である。この学院は、放送の実務者の養成を目的とする大学であり、聴衆は美学あるいは映画理論の専攻者ではない。この草稿もそのことを考慮して作られており、したがって全体は必ずしもオリジナルな学術論文という体裁をとってはいない。しかもこれは、ここ数年間に発表した外国語による論文を主な材料として書かれたものであるが、幾分かはその論旨を展開させ、若干は新しい見解も示しており、さらにこのところ主に考えつづけている問題を、これまでとはやや異なった観点から取りあげてもいるので、このような形の発表にも何らかの意義があるうかと考え、編集担当者とも相談のうえ、投稿に踏みきった。

草稿には一切手を加えていず、したがって引用註その他、すべて省略してある。講演は草稿にもとづき日本語で行われ、現在本学大学院に留学中の張雅欣さんによって中国語に翻訳された。この機会にあらためて謝意を表したい。また講演の機会を与えてくださった北京広播学院の劉繼南院長はじめ、同学院の先生がたにあつくお礼申し上げる。

* * *

なお材料として使用した主な欧文論文は以下のとおりである。

La qualité esthétique du texte cinématographique, in “IRIS” No. 10-spécial, “Christian Metz et la théorie du cinéma”, 1990.

Technologie moderne et diffusion de l’art—Essai de la critique de l’image mécanique—, Edition NUMA, Tokyo, 1990.

Imitation, représentation et citation, in “Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo”, vol. 17, 1992.

The Theory of Cinema and Traditional Aesthetic Thought of Japan, in “IRIS” No. 16, 1993.

* * *

またこの論文が横書きの体裁をとったのは、草稿がワープロによる横書きのものであったため、それ以外に特別な理由はない。

1

私がこの講演で直接話題にしようと考えているのは、芸術と機械技術の関係なのですが、じつはもう一つ、この話題を通して問題にしてみたいと思っていることがあります。それは私どもにとって「近代」という時代は何かということです。

ご存じのように私ども日本人は、江戸時代の鎖国を解いて明治という時代に入ったとき、「近代化」(modernization)を試みております。言うまでもないことですが、この「近代化」は、基本的には、ヨーロッパの「近代」をモデルにし、できるだけはやくヨーロッパ諸国に追いつくために不可欠と考えられたものであり、その実体は、ヨーロッパ諸国による「植民地化」を防ぐという口実のもとに、国の経済力と軍事力を高める、いわゆる「富国強兵」を目的としたものでした。そしてこの「近代化」は、ある意味では避けられないものでしたし、またたしかにある程度は成功したと言って良いように思われます。

それではなぜ日本が、自分のそれとまったく異なったヨーロッパの文化をモデルとして受け入れることに、ある程度とはいえ、成功したのでしょうか。これは大変難しい問題ですが、少なくともその一つの原因は、私どもが、ヨーロッパ近代の基本を作り上げている「思想」をいわば括弧に入れて、ただその経済的・技術的な営みとその結果だけを受け入れたことにある、と私は考えております。幾分厳しすぎるかもしれませんが、私ども日本人は、ヨーロッパとの思想的対決を避け、その「文明」だけを、しかも自分の都合に合わせて受け入れた、そう言わざるをえないように思われます。あるいは、ヨーロッパ思想と対決するだけの思想的自覚を、当時の日本人はもっていなかった、あるいは、そのための余裕がなかった、そう言うべきかもしれません。勿論一部の日本人、とくに文学者などのなかには、このことに気づき、事態を憂慮していた人もいましたし、その数も決して少なくはないのですが、全体として捉えた場合には、こう言わざるをえないでしょう。そして「富国強兵」という目的のためには、それが正しかったのです。

この意味での「近代化」は、たしかに日本にある繁栄をもたらしましたが、しかし思想を欠落させたヨーロッパ近代の受容は、その後の日本の歩みに、ある歪みを与えたことも否定できず、この歪みが、多くの不幸を私どもに、そして結果的には他の国々の人々にも、もたらしてしまいました。「近代化」とはいったい何だったのか、この点についての反省が、いま改めてなされつつあります。すでにヨーロッパ自身が、自らの「近代」の限界について、根本的な反省を行いつつあると言われていますが、それとはまた別のかたちで、私どもにとっての「近代化」の意味を捉えるために、ヨーロッパ近代の思想と文化について、あらためて真正面から問いかけることが不可欠だと私は考えております。そしてヨーロッパ近代文化の特質をもっともよく現しているのが、自然科学的な研究の上に成立した機械技術と、個性（人格）の表出を基本とする芸術ではないかと考えるのです。あとでも簡単に触れますが、人間の知力による自然法則の把握である自然科学、そしてそれに基礎をもつ機械技術、真理や善とならぶ価値である美を実現するための人間の営みとしての芸術は、あきらかにルネサンスを経過したヨーロッパ社会にその成立の基盤をもっていると思われるからです。

2

ところで機械技術と芸術は、むしろまったく対立する領域であると考えられてきました。機械技術は、単純な反復労働のような没个性的（非人間的）な行為を引き受け、かつ現実的・日常的な世界での生活に実際に役立つものを作り出すのに対して、芸術は何よりも個人的（人間的）な営みであり、しかも現実的世界から離れた想像の世界を創造するものと考えられているからです。このあい対立する二つの領域が結びつきはじめたのは、いまからほぼ100年ほどまえ、19世紀末頃からだと考えられるのですが、その意味ではすでにこの時期に近代は揺らぎはじめたのかもしれない。

ところで機械技術と芸術のあいだには多様な関係が成立し、さまざまな現象をもたらしていると考えられますが、それらを次の三つの基本的なタイプに分類することができますと思います。

i 機械技術によってもたらされた新しい素材（material）と、その使用によって生じた芸術の変貌。たとえば建築における鉄、コンクリ

ートあるいはガラスと、それに起因する新しい建築様式の成立など。

ii 機械技術によってもたらされた新しい媒体 (media) と、それによる芸術の複製ないし伝播。たとえば写真と印刷という媒体による絵画の複製, あるいは放送 (電波媒体) による音楽の伝播など。

iii 機械技術によってもたらされた新しいイメージと、それによる新しい表現の企て, さらには新しい芸術ジャンルの誕生。たとえば写真や映画の芸術など。

いうまでもなくこの三つの間には密接な関係が成立しており, 別々には論じたいのですが, ここでは, この講演の趣旨にしたがひ, おもに ii と iii について, 簡単に考えてみようと思います。

複製はきわめて古い時代から存在していました。ローマ時代に作られたギリシア彫刻の複製 (ローマン・コピー) はよく知られています。しかし人間の手仕事による複製は, 原作者のそれに相応するほどの才能の持ち主が, しかもかなりの努力 (時間) を費やさなければ作れないでしょう。しかも作られる複製はわずか一つです。したがって複製も, その意味で大変貴重なもので, 一般の民衆が所有することは勿論, 目にするこゝとさえ難しかったと思います。ところが機械による複製は, はじめから大量に作られますし, しかも特別な才能なしにも, 実物 (オリジナル) に対するかなり高い忠実度を実現することができると言えるでしょう。とういうより, 写真, 映画あるいはレコードなどは, そのような目的をもった機械技術にはかならないのです。機械技術は, 実物に忠実な, しかも大量の, したがって比較的安価な複製を作り出すことを可能にしたのです。

たとえば絵画などの芸術作品は, かつては一部の特権的な階級の手独占され, そのために捧げられた特別な場所 (聖域) にしまいこまれていたのですが, 機械的な複製によってようやく一般民衆の目にも届くようになったのです。勿論実物と複製の間には質のうゑで違いがあります。しかし機械技術による良質な複製が, 実物とさほど変わらない感動を与えることのあるのは否定できませんし, 実物による美的体験と複製による体験のあいだには, 少なくとも一部の理論家や評論家が言うような絶対的な差異は存在しないように思われます。いずれにしても機械的な複製が, 芸術作品をその「聖域」から取り出し, 芸術と一般民衆の間をむすび, 結果として芸術の領域を拡大し, あるいは芸術の受容の仕方を大

大きく変化させたことは否定できないと思います。

3

しかし芸術受容の在り方の変化は、すでにかなり以前から始まっていたと考えられます。その証拠として、たとえば、「美術館」や「コンサート・ホール」などをあげることができるでしょう。なぜならこれらの機関（制度）は、芸術作品をその「聖域」から取り出すという働きを基本的にもっているからです。たとえばかつて絵画は、王侯や貴族たちが、特定の目的のために、しかも自分の館のあるいはそのなかの特別の部屋に置くために、多くはお抱えの画家に描かせたと考えられますが、そのような絵画をそれ本来の場（聖域）から切り取り、制作の動機や時期などを無視して、他の同様に聖域から切り取られた絵画とともに、まったく別の法則、たとえば時代順、主題別、流派別といった基準に従って陳列し、一般の人々の目に触れさせるとともに、絵画について啓蒙するという働きをもつものが、多分美術館なのです。またたとえばJ. S. バッハのある種の楽曲は、キリスト教（プロテスタント）の一定の祭日に、教会のなかで行われる典礼のために演奏されるべきものでした。しかし現在のコンサートにおいては、キリスト教の祭日とはまったく関係のない日に、宗教的典礼などとはおよそ関りのない、その意味で世俗的な「コンサート・ホール」という空間で演奏されるのです。なるほど「美術館」や「コンサート・ホール」もまた芸術作品のための、それのみ捧げられた空間であり、その意味では「聖域」と言うべきものですが、しかしそれは本来的な「聖域」の否定によって生じた、二次的な、あるいは特定の場から切り取られたものの作る空間という意味では、抽象的な「聖域」と呼ばれるべきものなのでしょう。

ただ一つしかない芸術作品が、それが本来置かれるべき（存在すべき）場所、つまり「聖域」に在るときにのみ現れる価値を、ワルター・ベンヤミン（Walter Benjamin）は「アウラ（Aura）」と呼んでいます。勿論はじめから大量に作られる複製に「アウラ」はありえません。たしかに私たちは美術館でただ一つしかない実物に接しています。しかしそれはそれ本来の場、一次的な「聖域」からは取り出されており、その「アウラ」の大半をすでに失っているのではないのでしょうか。そのかぎりにおいては、美術館での体験と複製による体験の間には、一般に考えられるほど

の違いはないのです。「アウラ」に包まれての体験がある超越性をもつとすれば、美術館においては超越体験はありえないことになります。そこでの体験は、むしろ感性的な快の原理や知的（学問的ないし教養主義的）原理に支配されているのかもしれませんが。かりに美術館になお「アウラ」が存在するとして、その多くは、じつは学問的ないし教養主義的な権威（への盲従）に起因する疑似的なものにすぎないのではないのでしょうか。美術館における展覧会やコンサート・ホールでの演奏会につきもののパンフレットが、ある種の「権威」によって執筆された学問的、教養的そして啓蒙的な文章によって埋められているという事実も、これらの機関における「アウラ」を失った作品のもたらす体験の特質を示していると言えなくもないでしょう。

公共機関としての「美術館」や「コンサート・ホール」は、かつて王侯・貴族によって独占され、私物化されていた芸術作品を公有（公共）のものにしました。ところが機械による複製は、その安価さと大量性のゆえに、ある意味で芸術作品を一般の人々に私有させることになったのです。しかし人々が、公私に拘わらず所有しえたのは、「アウラ」を失った作品であり、かりに「アウラ」が芸術作品の絶対の条件だとしたら、それは芸術作品ではなかったのです。「アウラ」とはいったい何なのか、はたしてそれは芸術作品にとって絶対の条件なのだろうか、「アウラ」のなくなった芸術作品とは何なのだろうか、この問題については残念ながらここで考えることはできません。ただもっとも厳密な意味で「アウラ」を捉えるなら、それはきわめてまれにのみ現れ、しかもまことにうつろいやすいものだと言うべきでしょう。

ただつぎのことは確認しておく必要があると思います。それは複製による体験は実物体験の単なる代替ではないということです。たとえばここに一人の歌手の歌を集めた一枚のレコードがあるとしましょう。このすぐれた歌手はすでに亡くなり、私は一度もそのコンサートを聞いたことがありません。ですからこのレコードを聞くことは、私にとって何かの代替なのではなく、またかつてのコンサート体験を思い起こすための単なる媒介なのでもありません。それ自体が私にとって唯一の意義ある、かけがえのない体験なのです。現在では、実物にいっさい接することなく、しかも充実した複製体験のみを行うケースのほうが、あるいは多いのかもしれませんが。たしかに複製はつねに先行する何ものか（オリ

ジナル)の複製にすぎませんが、しかしそれはそれ独自の意義をもつ体験を成立させることができますし、その意味でそれ独自の価値をも有しているのです。

4

写真や映画は、18世紀頃から急速に展開した自然科学的な研究を基礎に、19世紀の半ばから末にかけて成立した、ある意味では典型的に近代的な機械技術だということができます。ところでしばしば指摘されるように、写真は二つの異なった技術の組み合わせから成り立っています。一つは物理的(光学的)な技術であり、レンズの働きによって具体的対象を視覚的なイメージに変化させる(変換する)技術、つまりカメラ(カメラ・オブスクラ)の技術であり、もう一つは、化学的な技術であり、感光剤の化学的变化を利用して視覚的なイメージを記録・再現する技術、つまりフィルムの技術です。

具体的対象を視覚的なイメージに変換するということは、結局対象の視覚的性質を再現することですし、フィルムも、その感光剤の粒子の大きさの違いや現像処理の仕方などによって、ある程度、視覚的性質を変化させることができますから、この二つの技術の間には、上に述べたような違いはないとも言えますが、基本的にはやはり変換のための技術と変換された性質の記録・再現のための技術という違いをもったものと捉えられると思います。ここで強調したいのは、むしろ写真も映画もはじめから変換(変化)と記録・再現という二面性をもっているということです。

最初は記録・再現性が強調され、写真はたとえば忠実な肖像を安価に作る手段として、映画はたとえばルイ・リュミエール(Louis Lumière)の考えでは、「あるがままの生活(La vie telle qu'elle est)」を記録する手段であり、またトーマス・A・エディソン(Thomas A. Edison)の考えでは、たとえばメトロポリタン・オペラハウスで上演されるオペラなどの安価な複製を作成する手段でした。変換(変化)という側面は、映画の場合、たとえばジョルジュ・メリエス(Georges Méliès)などによって発見され、その後多くの人々によって受け継がれ、展開を与えられ、次第に多様な技法を成立させて行ったと考えることができるでしょう。映画は、そして写真も、それ特有の技法を用いて、独自の価値をもったイメ

ージを作りあげることができると考えられるようになって行き、やがては独自の表現手段として、あるいは独自の芸術ジャンルとして認められるにいたるのです。

しかし写真や映画が芸術だとしても、その作品は、はじめから複数、あるいは大量に存在しており、しかも唯一の実物とその多くの複製という関係はここでは成立せず、作られる大量の作品はすべて実物（オリジナル）であり、したがって最初からあの「アウラ」をもっていないのです。芸術作品の「アウラ」を失った複製ではなく、最初から「アウラ」を欠いた作品が出現したのです。ドイツのコンラート・ランゲ (Konrad Lange) をはじめとする多くの美学者が、アカデミズムの観点から、映画の芸術性を完全に否定しようとしたのも、むしろ当然のことでした。同一のオリジナルが大量に存在する、「アウラ」を欠いた芸術作品など、近代的な美学の枠組のなかでは、到底考えられなかったのでしょうか。

5

かつてハンガリーの詩人・評論家バラージュ・ベラ (Balazs Béla) は、映画を印刷と比較して論じ、印刷に代わって映画が主要な媒体となるだろう世界について、きわめて楽観的な、ユートピア的な見通しを語っていました。いま彼の考察について検討することは行いませんが、印刷も映画も、大量の複製を作るという点で共通しており、比較するのも当然でしょうが、この二つの間には、彼が述べなかった決定的な違いがあると思います。映画は、先にも述べたように、複製の手段であると同時に独自のイメージを作成する表現手段でもあるのですが、印刷はそれに特有のイメージを形成することはできないのです。イメージを作り、表現を行うための媒体は、あくまでも言語（文字）なのであり、印刷はその言語（文字）の大量の複製をつくる機械的手段にほかならないのです。

それでは印刷は言語による表現である文学に何の影響も与えなかったのでしょうか。決してそうではありません。残念ながら詳しく述べる時間はありませんが、ごく概略的に次のように考えることができると思います（ここでは、この講演の趣意に従って、ヨーロッパの例について考えます）。印刷の出現以前には、文字を書き、読むことのできる人は、きわめて限られていました。文字は、ある意味で一部の特権的な人々によって独占されていただけでなく、手書きの書物は容易には手に入れ難かったから

です。文字の流通は、特権的な階級が作りあげる閉鎖的な社会、たとえば貴族社会などに限られていたと考えることができ、したがって作者（書く人）と読者（読む人）とは、かなり濃厚な共通の雰囲気をもつ社会の中で生きていたことになり、二者の間にあらかじめ共通の諒解の基盤が成立していたと言えると思います。言い換えるなら、作者は知人にむかって直接語りかけるように書いていたのではないのでしょうか。

印刷によって書物は大量に作られるようになり、比較的容易に入手できるようになりました。このことは結果的に文字を読める人の数を一挙に増大させ、いわゆる識字率を高めることになったと思われる。ラテン語という聖なる、言い換えれば一般人には禁じられた言語で、しかも手書きの文字で書かれていた聖書は、聖職者によってほぼ独占されていたと言えるでしょうが、マルティン・ルターによってドイツ語という世俗的な言葉に翻訳され、ゲーテンベルクの発明した機械で印刷されることによって、次第に一般人のあいだにも普及して行き、そのことが識字率を飛躍的に高めたという事実について考えてみれば良いでしょう。

文学はかつての狭い範囲を超えて拡散して行き、作者と読者のあいだの共通の諒解基盤も失われることになります。作者はもはや知人に直接語りかけるのではなく、不特定多数の未知の人々に向けて書くことになります。これがパラージュの言う「印刷」の抽象性なのでしょう。それとともに作者と語り手の同一関係も消えて、無名の、透明な語り手が登場します。近代の小説では、ロラン・バルト（Roland Barthes）が言っているように、誰が語っているかは定かでなくなります。というより、透明な、無名の語り手による物語こそが近代の小説（roman）と言えるでしょう。古い物語から新しい小説への移行は、印刷の成立期に書かれ、そのなかに印刷についての記述を含んだセルバンテスの『ドン・キホーテ』にはっきり反映しているように思います。

印刷は決して表現媒体ではなく、伝播媒体に過ぎませんが、しかしそれは言語活動そのものの在り方を決定的に変化させましたし、当然言語表現にも大きな影響を及ぼし、さらに文学の受容の仕方を根本から変え、文学の姿を決定的に改めたのです。そして印刷の出現と普及がルネサンス直後のヨーロッパを舞台にして行われたことを考えれば、印刷そのものがヨーロッパ近代の成立と深く関わっていると言わざるをえないように思われます。ところで印刷の出現以降の、それと並ぶような大きな文化

的出来事は、無線（電波）という媒体による伝播現象、つまり放送の出現ではないでしょうか。

印刷は純粋な伝播媒体であり、表現を受けもつのは言語活動でした。電波も同様に純粋な伝播媒体ですが、放送で表現を担うのは言語（言葉）や音楽であり、写真や映画によって作られるイメージです。言語や音楽あるいは写真や映画による表現がなければ、放送はまったく内容のない、無意味な現象にすぎませんが、写真や映画なども、放送との結びつきがなければ、人間（社会）に対する意義は、現在のそれとはかなり異なったものとなるのではないのでしょうか。

ところで、たとえば絵画によるイメージを直接電波で搬送することはできないでしょう。絵画のイメージはカンヴァスの上にぬられた層状の油絵の具という物質に支えられていますが、電波では、あたりまえのことですが、この物質的な支えを搬送することができないからです。それでは写真のイメージはどうでしょうか。写真や映画が物理的（光学的）な技術と化学的な技術の結合からなる技術であることは、まえに述べました。そして物理的技術（カメラ）は、様々な性質の複合体である具体的対象を、純粋な視覚的性質（視覚的イメージ）に還元する（変換する）技術であり、化学的技術（フィルム）は、この視覚的性質を感光剤の変化を利用して記録し再現するための技術でした。

写真は現像済みのフィルムに光をあてて再現したイメージを、同様に感光剤の変化を利用して印画紙に固定したものですし、映画はやはりフィルムに（映写機の）光線をあてて、スクリーン上にイメージを再現したものであり、これらのイメージを直接電波で搬送することは、やはり不可能です。しかしレンズの作り出すイメージは、化学的变化ではなく、電磁波的（electro-magnetic）な変化の利用によっても記録・再現が可能です。つまりレンズの作るイメージ（特定の性質をもつ光）は、「光電現象」を応用して電気的变化に変換され、その電気的变化が磁気的变化にさらに変換され、記録されるのが、簡単に言えばビデオでしょう。またこの電気的变化を一定のプロセスを経て電波で搬送するのがテレビジョンだということになります。

結論だけ言いますと、写真や映画が、具体的対象を光のイメージに、言い換えれば光の信号に変換する機械技術であること、そして光の信号を機械技術によって電気的信号に変換することが可能であること、ここ

に写真や映画のイメージがほぼ直接的に電波によって搬送される根拠があるとと言えます。

6

ヨーロッパ近代の技術は、19世紀の後半から20世紀の初頭にかけて、写真や映画を生み出し、さらに真空管や光電管を作り出したのでした。これらの技術は、同じ基盤から生まれ、相互に結びつくべきものだったのでしょう。ある意味では、写真や映画の作るイメージは、はじめから電波による搬送を予定されていたと考えるべきなのかもしれません。技術の開発の時期にずれがあったため、写真と映画がまず登場し、やや間をおいてテレビジョンが出現したのですが、技術論的な観点から言えば、この時間的な差異は決して二者間の本質的な差異を意味しはしないのです。テレビジョンが普及しはじめたとき、一部の映画理論家は映画との相異点を強調して論じていましたが、その相異点が本質的なものでなかったことは、その後の技術の展開とテレビジョンの変化によって実証されたといつて良いでしょう。

勿論、具体的には、映画とテレビジョンの間に差異はあります。しかしその差異は、先にも述べたように、映画が基本的には変換のみの過程であるのに対して、テレビジョンは変換と搬送という二つの過程からなるという事実に基づいているのです。この二者はレンズ（カメラ）による変換という過程を共有しており、そのために二者の作り出すイメージには根本的な差異がないということになります。ですから二者の差異は、搬送過程の有無、つまりイメージが直接与えられるか、搬送の媒体を通して与えられるかにあり、したがって映画に対するテレビジョンの特質を作りあげているのは、結局は電波という搬送媒体の特性にほかならないことになります。たとえば、一部の理論家が強調した二者の相異点のなかには、映画の画面にくらべてテレビジョンの画面が小さく、しかも密度の粗いことなどが含まれていましたが、それも結局は映画の画面を電波によって搬送することから生じたものであり、その後の技術の展開によってかなり解決されているものです。たとえばビデオ・プロジェクターによるテレビジョン画面の拡大映写、あるいは「高忠実度テレビジョン」(High Definition Television)などを例として考えれば良いでしょう。後者は、日本では「ハイビジョン」という名前で

呼ばれ、すでに実験放送が行われています。

さて写真や映画は、先にも述べたように、大量の複製を作成する機械的手段として、芸術をその「聖域」から取り出し、拡散させるという役割を果たしました。その点を強調すれば、写真や映画には情報を拡散させる傾向がもともとあったと言えるでしょう。ところで搬送媒体としての電波の特性は、搬送範囲の広大さ、搬送時間の速さ、そして搬送方向の多様性（多方向性）にあると思われます。もう少し具体的に言えば、膨大な数の受信者、情報の即時性（出来事との同時性）、受信者の限定の不可能性などが、その特徴です。映画のイメージが電波によって搬送されることによって、情報は驚くほどの速さで、ある意味では無差別的に送り届けられることになります。映画や写真のもつ情報の拡散性は、電波媒体によって飛躍的に増大させられたと言えるでしょう。その増大の程度があまりにも大きかったために、情報の在り方に質的な変化が生じたとも考えられます。

写真や映画のイメージは、基本的には、具体的な対象の視覚的性質を機械的に、忠実に再現したものと考えるべきでしょう。ところで、フランスの映画理論家アンドレ・バザン（André Bazin）は、モノクロームの、しかも幾分かぼやけた写真よりは、すぐれた画家の描く油絵のほうが、具体的な対象の視覚的性質を忠実に再現していると考えられるが、にも拘わらず多くの人は写真のほうが実物に忠実だと考えていると指摘しています。その理由としてバザンは、絵画の場合には対象とイメージの間に画家の主観が介在して、そのために対象の性質が歪曲されるおそれがあるのに対して、写真においては対象とイメージの間にあるのはレンズ（l'objectif）だけであり、したがって人々が写真は対象を「客観的に（objectif）」再現すると信じる傾向があるということをあげています。

たしかに写真にしる映画にしる、撮影するためにはカメラのまえに具体的な対象が存在しなければなりませんし、しかもその対象の視覚的性質を忠実に（客観的に）再現したのが写真や映画のイメージなので、一枚のポートレート写真は、それと同じ視覚的性質をもった人物が実在している（していた）という証明になるでしょうし、ある出来事を撮影した映画は、その出来事が現実起きたという証拠になるでしょう。勿論人物が実物で、写真はその複製（イメージ）にすぎないのですが、現在では複製（イメージ）によって実物であることを証明するという、

考えてみれば奇妙な現象が一般化しています。パスポートの写真などがその良い例です。極端な場合には、実際には存在していないもの、生じていないことがらでも、それらのものやことがらについての写真や映画を作れば、それらが実際に存在し、生じたことの証拠にもなるわけです。

このことと関連して、興味深いアメリカ映画を思い出します。映画の撮影所のなかに月面のセットを作り、そこで有人ロケットの月面到着、そして月面探検の模様を撮影し、それを「実況中継」としてテレビジョンで放送したところ、見た人のすべてがそれを実際の出来事と信じた、映画の物語はこのようなものでした。映画のなかの出来事にすぎませんが、しかしありえないことではないようにも思われます。

写真や映画は、現実とその複製（イメージ）の差異をほぼ解消し、電波は時間的・空間的な距離をほぼゼロにします。居間に据えられたテレビジョンの受像機を通して、現実の出来事が一瞬の間に日常の生活空間に入りこんで来るのですが、どこかでそれを単なるイメージとして非現実化しながら見る意識が働いている場合もありますし、逆に先の例のように、作りあげられたイメージにすぎない出来事を、現実の出来事と受けとることもあるのでしょう。現在の社会における実物と複製の、現実とイメージの境界や差異の曖昧化については、すでに多くの思想家が語っていますが、やはり否定しえないことのように思われます。

写真や映画は再現・記録の過程であると同時に、変換（変化）の過程でもありました。たしかに撮影のためには被写体（撮影対象）の存在が不可欠ですが、意図されたイメージを作るために、制作者は任意に被写体を選び出し、組み合わせることを試みるでしょう。さまざまな「演出技法」がここから生まれます。制作者はまた特定のレンズを選んだり、カメラの位置を動かして、被写体の視覚的性質を自由に変化させることを試みるでしょう。「撮影技法」の誕生です。制作者はさらに撮影されたフィルムを自由に切断し、接合することによって、現実のそれとはまったく違った時間的・空間的な秩序を作ることをも試みるでしょう。「編集技法」は多分こうして成立するのでしょう。具体的な撮影対象を用いながら、「演出技法」「撮影技法」「編集技法」を自由自在に駆使することによって、映画はこの現実のどこにもない出来事のイメージを作り出すことができます。それに先行する対象あるいは出来事をいっさいもたないという点で、このイメージはまさに自律し自足した「イメージ」

であり、このイメージの体験もまた、自律し自足した、したがって現実の世界で行われる視覚的体験とはまったく異質の、その意味で非現実的な視覚的体験だと言うべきでしょう。そしてこのような感覚的体験をこそ、近代ヨーロッパの美学思想は、「感性的(美的)」(aesthetic)と名づけていたのではなかったでしょうか。

テレビジョンは、写真や映画を手段として作られた既存の芸術作品の複製されたイメージを、日常的な世界に無差別に拡散させているだけでなく、写真や映画に特有な「美的」イメージをも、日常的空間に溢れさせているのです。テレビジョンを代表とする機械的手段によって大量に作られ、昼夜を問わず送り届けられるこれらの「美的」イメージによって、日常の世界は「感性化」され、「美化」されているということはどうでしょうか。ある意味では、現実的世界の「感性化」ないし「美化」(aesthetisation)が、いま進行しているのです。

7

少し話題を変えてみましょう。私達が日常使用する品物(製品)は、現在では機械的手段によって大量に生産されています。そして資本主義的な経済体制においては、大量生産は当然のこととして大量販売(消費)を伴わなければなりません。他の企業との販売競争にうちかって、大量販売を成就するためには、自社製品の性能を上げる必要があるでしょうが、しかしそれにも限度があります。なぜなら家庭生活に必要な品物(製品)の性能には、一定の限度ないし水準があるからです。一般的に言うなら、家庭で使用する製品には、専門家が、あるいは企業体を使うもののような高い性能は必要ないのです。そして現在の技術からすれば、おそらくほぼすべての企業が、容易にこの水準に達してしまうと思われます。性能の更新だけで販売競争に勝つことは、いま困難になっていると考えられます。このようなときに企業のとる方策の一つが、製品の「モデル・チェンジ」ではないでしょうか。モデル・チェンジとは、簡単に言えば、製品の「かたち」をかえること、言い換えれば、製品の感覚的性質を変えることです。たとえば現在の日本では、トヨタ、ニッサン、ホンダ、三菱、マツダという五つの大きな会社が自動車の生産を行っていますが、基本的な性能の面では、五社の製品のあいだにさほどの違いはないと思います。ですから激しい販売競争に勝つためには、各社

とも付加的な性能や付属品（アクセサリ）に力を注ぐとともに、その形（デザイン）の魅力も競って強調するのです。購買者の感性に訴えるような、魅力的な、美しい「かたち」を製品（自動車）に与えるのです。

同じようなことは、多かれ少なかれ、他の製品にも見られるようです。現在、多くの製品は、その性能（効用性）とともに、いや場合によってはそれ以上に、その「かたち」の魅力、美しさを競い合っています。もう一つだけ例をあげましょう。衣服は、すでにかなり昔から、単に外界から身体を保護するという目的をもつ実用品としてだけではなく、地位や身分などを現す「記号」としても捉えられてきました。そして現在では作る人、着る人の感性の、あるいは個性の「表現」手段としても考えられているようです。衣服の実用的な側面は、こうした「記号」ないし「表現」という側面に覆い隠されて、いまではあまり意識されなくなっていると言えるのかもしれませんが。衣服は、デザイナーにとってだけでなく、着る人にとっても、自分の感性の表現であり、その意味で「美的」なものとなっているのではないのでしょうか。

それでは、性能や実用性だけではなく、「かたち」の魅力や美しさをも基準として製品を買うのは、消費者が企業の戦略に乗せられているからなのでしょう。私はかならずしもそうとは言えないと思います。かつて「美なるもの」は、芸術作品は、一部の特権的な人々によって独占され、人目につかない所（「聖域」）に囲いこまれていました。それが「美術館」や「コンサート・ホール」によって、さらには写真、映画、レコードなどによって、そしてラジオやテレビジョンによって、「聖域」から取り出され、次第に人々の目に、耳にさらされるようになって行ったのでした。このような芸術作品との触れ合いによって、人々のなかで眠っていた美に対する感受性、美的感覚が目覚め、育って行ったと考えることはできないのでしょうか。人々の心のなかに美しいものを求める願望がよび起こされはしなかったのでしょうか。とはいっても芸術作品を手に入れる可能性はまだまだ少ないでしょう。このような場合、生活必需品を買うときに、人々が少しでも「かたち」の魅力のあるものを選び、美しいものへの願望を満足させようとしたとしても、不思議ではないでしょう。言うまでもなくこれは単なる推論にすぎませんが、機械的複製と新しい伝播媒体による芸術の拡散が、人々の美的感覚を目覚めさせ、美を、生活の余裕を求める願望をかきたてたことは、否定できない

このように思われます。

現実の、日常生活空間の感性化、美化は、こうして二重にも三重にも進行しているのですが、その根底には19世紀末から急速に進行した機械技術と芸術の結合があるのです。具体的に言うなら、機械技術の手段によって芸術の複製が大量に作り出されるとともに、新しいイメージが誕生し、しかもそれが電波という新しい媒体によって拡散されているという事実が、現実の感性化ないしは美化という現象の根本にあると思います。なお言うまでもないことと思いますが、ここでの「美化」という言葉は、たとえば「美化運動」などの場合のように、単に「美しくする」「綺麗にする」といった意味ではなく、現実生活において感性的な側面あるいは価値（美）を重視するといった意味で用いられています。この意味での「美化」が行きつくのは、ですから生活上の「唯美主義（aestheticism）」なのかもしれません。

8

先に、今日の社会においては、実物とイメージ、現実と非現実などの差異が曖昧化するという現象が進行していると述べました。いまそれに対して、日常的なものと美的なものの差異もまた曖昧化している、そうつけ加えるべきでしょう。このような現象をどう評価するのか、このことについては、簡単に結論をだすことは難しいことですし、むしろ避けるべきことでしょう。ただヨーロッパ近代の美学思想においては、美的なものとの日常的なものとは、まったくあい容れないもの、完全に対立するものと考えられていたことについては、すこしばかり言及しておく必要があるでしょう。

ご存じのようにアリストテレスは、技術を「実用的な技術」と「楽しみのための技術」にわけて考えていました。前者についてはとくに述べる必要はないでしょうが、後者はあるもののイメージを作る技術、アリストテレスによれば、「模倣技術」であり、絵画、彫刻、演劇などを含みます。この点では「模倣技術」は現在の「芸術」と対応しますが、しかし決して同じ概念とは言えません。というのも「模倣技術」には「美」との明確な、あるいは必然的な結びつきが欠けているからです。

ヨーロッパの古代や中世においては、「美」は神あるいはプラトンの言う「アイデア」などにその根拠をもつと考えられており、「美なるもの」

は人間の営みによって直接作り出されるものではなかったのです。それは、わずかに、神に由来する「狂気」とらわれた人によって作り出されるとされていました。しかしルネサンス期に入りますと、それまでの神やアイデアを中心とした考え方が、人間を中心とする考え方に変わって行ったと言われています。そして神のために、あるいは「来世」のために生きるのではなく、現在の自分のために生きるという考えは、当然のこととして「現世」の肯定を促し、生活の豊かさ、暮らしやすさを求める傾向を促します。実生活に役立つものを作ることが当然のこととなります。「効用技術」が次第にその領域を広めて行き、また単純な繰り返し作業という没個性的な、したがって非人間的な仕事を機械に代行させるという試みもなされて行きます。機械を用いた「効用技術」がこうして成立します。

一方「美」の根拠は、もはや神やアイデアではなく、人間のなかに、特に「感性」に求められ、そのことによって「理性」に根拠をもつ「真理」や、「意志」に根拠をもつ「善」に対する独自性も主張されるようになります。「感性的認識のそれ自体としての完全性」が「美」であるという考え(A. G. Baumgarten)が、あるいは感性の満足ないし快びが「美」であるという考えが主張されるようになります。余計なことかもしれませんが、「美学」(Aesthetics)という学問は、このような主張のなかから生まれてきたものです。ところで実用性を欠いた「楽しみのための技術」は、イメージを作る技術でした。イメージはいうまでもなく感性の対象ですから、この技術はとりもなおさず「感性の楽しみの」「感性の満足のための」技術、つまりは「美」のための技術だということになります。「美」と「技術」はこのようにして結びつき、この結びつきから、近代的な意味での、そしておそらくは現代において通念化した意味での「芸術」が生まれたと考えられます。ヨーロッパ系の言語での「芸術」が、「美なる技術」という意味をもつことは、おそらく偶然ではないでしょう(Fine Arts, Schöne Künste, Beaux Arts)。

「理性」や「意志」の働きが客観的な普遍妥当性をもつものに対して、「美」の根拠である「感性」は、ひたすら主観的であることを特徴とする、そのような主張もなされています。詳しく論じる余裕はありませんが、「模倣技術」から「芸術」への展開は、「客観的・没個性的」から「主観的・個性的」への展開として捉えることもできます。個性的であるこ

とが、あるいは個性の表現が、「芸術」の特質であると考えられるようになって行きます。

現実的な生活で役にたつ、言い換えれば「効用価値」をもった製品を作る「技術」と、感性的（主観的）な快び、つまりは「美的価値」を求めてイメージをつくる「芸術」。しかも機械の導入によって、同一の品質をもった製品を大量に生産する「技術」に対して、芸術家個人の営みによって、個性的な、他にかけがえのないただ一つの作品を制作する「芸術」。この二者の間には、こうして対立的な関係が成立しているのですが、「芸術」はさらに「技術」に対する独自性を際立たせるために、現実的生活と断絶をむしろ強調するようになります。現実的世界から離れた、それ自体で完結する「美的な小宇宙」を創造することに「芸術」の独自性が求められるのです。ところが、いま芸術と日常の、美と効用性の境界が曖昧になっていると思われるのです。

また話題を変えます。ヨーロッパの中世においては、自然は神によって創造され、神の創造力を受けついでいると考えられていました。ですから人間は「作る」ということを自然から学ばなければならないとされていたのです。場合によっては、自然のほうが人間より神に近いとさえ考えられていたのです。人間が自然にメスをいれ、その秘密を暴くことなど、まったく考えられないことだったのでしょう。ルネサンス期に入り、世界の中心に人間があるという考えが一般化したことは先に述べました。しかも人間の根本は考えることにあるというのです。「知は力なり」(Scientia est potentia)と主張する哲学者も現れました。自然の法則ですら人間の「知の力」によって捉えられるという確信から、近代的な自然研究が、自然科学が生まれたと考えることができるでしょう。自然の法則を解明し、自然の力そのものを利用して自然を人間の領域に組み入れること、自然科学の研究は当然のこととして機械技術の開発へと展開して行くでしょう。ですから、自然科学も、機械技術も、ヨーロッパ近代の典型的な所産なのです。というより、自然科学、機械技術そして芸術によって特徴づけられる時代こそヨーロッパ近代なのだ、私はむしろそう言うべきだとさえ考えております。

近代という時代が展開する過程で、かつて近代の開始期にはっきりと

分離した芸術と機械技術が、次第にあい寄り、結びついて行きました。両者とも結局は近代の所産なのですから、むしろ当然の現象と言えるかもしれません。しかしその結びつきが、先にも述べたように、日常の感性化、美化を促し、結局は芸術と現実の境界を曖昧にし、ひいては芸術という領域の独自性を危うくしているのです。少なくとも芸術を中心にして見るかぎり、ヨーロッパ近代はその展開の過程で自己否定を行い、あるいは自己崩壊して行ったと言わざるをえません。

ヨーロッパ近代は人間を、個性を、人格を尊重した時代であると言われますが、そのことを否定するつもりはありません。しかし、機械技術が作り出し、機械技術が拡散させる均質のイメージが社会の中に満ち溢れ、現実との境界さえ曖昧になっています。この氾濫するイメージの中で、個性的な眼差が失われていることはないでしょうか。写真を貼った「身分証明書」(Identity Card)で個人(人格的存在)が個人であることを同定する(identify)ことが、イメージによって実物の真正さを確認することが、今日の会社において慣習化し、あるいは法律化されているとしたら、そのような社会を真に人間中心の個性尊重の社会だと言うことが、はたしてできるのでしょうか。

ある意味ではヨーロッパ近代の典型的な所産である写真、映画、テレビジョンのイメージが、ヨーロッパ近代そのものの自己否定あるいは自己崩壊を促進している、そう考えることの可能性をこれまで述べてきました。ところで現在なお、ちょうどランゲが映画に対してそうしたように、これらのイメージを否定的にのみ捉えようとする傾向が存在します。しかしこれはあまりにもヨーロッパ近代に囚われた考えかたであり、あるいはヨーロッパ近代の枠組を固定化して捉える見かたではないでしょうか。むしろある意味では自己矛盾を露呈したヨーロッパ的な芸術観について、いやヨーロッパ近代的な人間観そのものについて、あらためて問いかけるべきではないでしょうか。

ヨーロッパ近代の文明を自分の都合の良いようにだけ摂取することが誤りであるように、ヨーロッパ近代文化を絶対視することも誤りででしょう。同じように、非ヨーロッパ人であるがゆえにヨーロッパ近代の枠組みを自動的に超えられると樂觀することも誤りだと思います。このような安易な、樂觀的な観点から、現状を勇ましく否定してみせたところで、積極的ななものも生まれてこないと思います。いまどのような方向を

目指すべきなのか、いま何をなすべきなのか、私には、明確には分かりません。ただ、いまなうることが、私どもにとってヨーロッパ近代がいかなるものであり、いかなるものであったかを問い続けることであるのは明らかです。そしてこのことは、ある意味で近代的な芸術について、そして映画やテレビジョンといった現象について、近代的な学問の生み出した固定観念を捨てて、自由な観点から反省することと結びつくのではないのでしょうか。私は「美学」という学問を、映画やテレビジョンというものを、このような脈絡のなかで考えております。

戴いた時間の枠組みのなかで、あまりにも多くのことを語ろうとしたため、説明不足ないし展開不十分の部分や、論述が粗くなった個所が生じたことをお詫びいたします。長いあいだご静聴をいただき、ありがとうございました。