

現代芸術の研究

——その問題点と困難性——

序

(〇—) 最初に二、三の予備的なことを述べておきます。現代芸術について、あるいは現代芸術研究について語るということは、きわめて困難な問題であると思います。批評対象としての現代芸術はともかくとして、学問的な考察の対象として現代芸術を設定する、学問的に現代芸術について考えるということは、これからいろいろお話しすることを通して若干はお分りいただけるかと思いますが、想像以上に難しいことをまずおことわりして、以下の講

浅沼圭司

義に対するブレテキストとしておきます。

現代芸術の問題について、明確な批評眼をもち、かつ正確な学問性をもって語りえるような人というのは、あまり思い浮かばないのだけれども、私の頭の中には唯一人宮川淳という名前があるのですが、残念ながら成城大学でずっと講義をしていた彼は四年前に亡くなってしまいました。彼の死によって現代芸術についての明確な解明は我国において幾分停滞したとすら私は思うのですが、そういう彼と話をしていた中で、教わったり考えるヒントをえたこともある。そういうものを支えに、細々と私などは現代芸術について考えているにすぎないわけです。

それから私がここで触れるのは、完全な現代というよりは、近代と現代のはざまの時期というふうに言った方が多分いいだろうと思います。私としてはこの時期を明確におさえておくことが、結局は現代を捉えることにつながるのではないかと考えておりますので、いわゆるアップ・トゥ・デートな現代性を期待なさる方には申し訳ありませんが、この曖昧な時期というものが最初に多分語られるだろうと思います。

(〇—二) それから全体の構成ですけれども、三章構成をとって、第一章では現代芸術の——これも曖昧な言葉ですが——範囲の問題を、二つに分けて、歴史的範囲と領域的範囲という観点から捉えてみたいと思います。

第二章は現代と芸術、それぞれがカッコ付きで、「現代」と「芸術」の関係という問題で、これは大きく二部に分けて、最初の方では現代の特質を捉える手掛りを三つの点から考えてみたいと思います。その第一は近代的なテクノロジー、あるいは機械技術という問題、第二は制度化という問題で、第三はやや大きく世界構造ないし認識構造の変化という問題です。そして第二章の部分ではそうした特徴

によって捉えられた、あるいは捉えられるだろう現代における芸術の問題を考えます。先の三つの観点と関連させて、機械技術と芸術、制度化と芸術、それから現代的世界と芸術というような問題を設定して考えてみたいと思います。

そして第三章目の章では現代芸術を考える方法について、第一には美学と芸術の関係、第二には近代的美学に対する反省、そして第三章目には記号論的な芸術把握という観点から考えるつもりでおります。

一応ノートはほぼ作っておりますけれども、何せ難しい問題であり、私自身、これも例のごとく明快な解明をすで行なっているわけではありませんので、手探りでお話することになると思いますし、また現代の問題につながる近代以前の問題などある程度お話する必要もあると思いますので、全部話しきることは、おそらく不可能だと思いません。とくに第三章の章は、できれば私としても話すことなく終るのを望んでいるほどです。

一

(二—〇) それでは第一章の章は現代芸術の範囲。分りき

った問題のようですが、現代芸術という言葉はごく一般的に使われておりますし、なんとなく私もも分ったような感じだと思いますけれども、ところがいったい現代芸術はどこからどこまでなんだというふうに考え始めると、きわめて曖昧模糊として把握しがたい。おそらく完全な規定は誰にもできないだろうと思いますが、ここで話す、私が現在考えている範囲というものくらいは、明らかにしておく必要があると思います。

(一一一) まず歴史的に、時間軸に沿って、どこからどこまでを現代芸術として考えればいいのかという問題を考えてみたい。しかしながらこれは、さっきも言いましたように、一義的に明確に規定することは困難というよりは多分不可能だろうと思います。過去の時代ですら多様な時代区分の仕方があって、私達がたとえば近世とか中世とかルネサンスとか簡単に扱っている場合でも、いったいルネサンスがどこからどこまでなのかということになると、多様な論議があつて明確に何年何月から何年何月までなどと言えない。それどころか一世紀くらいのずれもあるわけで、明確な時代区分は非常に困難なのですが、現代の規定

というものはそれ以上に困難であり、むしろほぼ不可能に近いと私は思います。

なぜならば現代というものはまだ終わっていないからです。少なくとも時代としての現代、たとえば後世、今から百年二百年たった場合に我々の住んでいる時代がどう命名されるかわかりませんし、どう把握されるかわかりませんが、少なくとも想定される現代という時代は、現在の今、我々の生きている時間というか時期を超えてある未来まで及ぶことは多分確かです。現代の終期はまだ未来にあると言ふべきであります。

一方現代が過去のある時期に開始したことはこれもまた確かですが、それではいつ開始したのか、その時期を定めるのも非常に難しい。一般に歴史——私はあまり歴史的な考察は得意ではありませんので素人考えですが——というもの是一種の連続性をもっているもので、現代は近代から連続的に展開しているのだし、また近代は近世なるものから連続的に展開してきており、その間にたとえば大きな断絶があるというよりは普通考えないでしょう。歴史学というものは、そういう連続性というものをおそらく根本に想定しているのだらう。連続的であるということは、ある

意味では時代を貫いた一種の同質性——ないし何らかの実体の同一性——というものが想定されていることになると思います。しかしながら一方、また別な視点をとりますと、歴史というものは必ずしも連続的ではなくて、むしろ大きな断絶をそこに含んだものとして現れてくる場合がなにもない。ある時期とある時期、ある時代とある時代の間には、同質性というよりは異質性が現れてくることもあるわけです。とくに歴史というものに対して非常に大きな距離をとる場合には、断絶性や異質性が顕在化すると考えられる。

これは非常につまらない例ですが、大きな地図をここに掲げておいてあなた方の視点からそれを見れば、ここからここまでたとえばフランスで、次はドイツで、南に下がるとスイスがあつてその下にさらにイタリアがあるという地勢が明瞭に把握される。かりに目を地図に近づけてルーベのようなもので覗いていきますと、国境線などで判断できずにしても、ある国からある国への移行というものは必ずしも明確な差異として認識されずに、知らず知らずのうちに視線を移して、その間に何ら異質感が感じられない……。もっと極端に言えば、我々が一步一步足を使って旅

行をしている時に、地面を見つめて歩いている時に、ある県からある県へ移行したなどとはおよそ意識されないでしょう。歴史をみる視点の問題というものは、またどこかで問題にされると思うんですけど……。

具体的な芸術史的現象について語るのには私は苦手でありますが、例として絵画を考えてみます。ピカソが厳密に現代画家であるかどうかは問題なのかもしれませんが、この間まで生きていた人だし、まあ現代の画家だと考えていいでしょう。ピカソはいろいろな変遷をその生涯の中でしているのですが、少なくとも重要な傾向の一つとしてキュビズムがあることは否定できない。ピカソの生涯でキュビズムの時期は単なるひとつの時期にすぎないかもしれませんが、キュービズム的把握、あるいは視線というものは、彼の全芸術をかなり根本的に支えている部分が、私は素人ですから勝手にそう考えるんですが、あると思います。しからばキュービズムというものは……。キュービズムの流れをたどっていくと、誰でも気がつくように、セザンヌなどにつながっていく。さてセザンヌはといつてまわりを見まわすと、ポール・ゴーギャンとかゴッホなどが目に入るでしょうし、それからかなり本質的な親近関係をも

つたものとしてジョルジュ・スーラなどが目に入る。ところがたとえばスーラはポスト・アンプレッシュ・ニストと言われておりますから、当然印象派とのある関連をもっている。モネ、マネらとの関連をもっている。で、モネ、マネとくれば、色彩の使用法その他が、当然ドラクロワあるいはクールベなどある関りをもっているということが言われる。そしてクールベ、ドラクロワの流れは当然アングルに行きつくわけで、こうしてピカソからその前、前というふうに関連をたどっていきますと、いつの間にか我々は知らず知らずに、ほとんど異質感なしに、アングルまでたどりつく。アングルから先も同じようにたどれるのですが、ところがどんなに雑駁な私でありましても、アングルまたはドラクロワが現代画家ではないことだけははっきりと見える。そしてピカソが確かに現代に位置していることもわかる。つまり僕は現代の絵画を、今は雑駁に言ったのだけれども、細かにその先をたどっていけば、ほとんど連続的に近代にまでたどりついてしまうわけだし、近代以前にまで達してしまいうだろう。おそらく多くの芸術について現代から逆行、遡行していけば、同じようなことになると考えられます。どこまで行ってもきりがなくさかのぼる。以

前はルネサンスというものが中世とまったく異質のものであるという考えがあつて、暗黒の中世に対して光明のルネサンスという言い方があつたようですが、私が中学生の頃はこう教わつたんですが、今はそんなことを言う人はひとりもないようです。私もがまったく異質のものと教わつたルネサンスと中世すらほとんどつながるそうですから、どこまでもさかのぼっていつてしまふかもしれない、そういう視点をとれば……。

ところで今一挙に遠い視点をとることはできませんから困るのであります。ところが私にとってはひとつ手がかりが、実はあるんです。それは私だからあるのかもしれないんですが、映画という現象です。映画が芸術であるか否か、それはともかくとして、ひとつの表現現象であることは確かですし、それからある種の芸術的品格をもつこともできるし、何らかの美的な価値を実現していることも大体確かだと思ひます。それでその曖昧なところで、映画を芸術の中に、今日は、繰り入れておきます。これをさかのぼっていく。たとえばゴッダールでもいいし、昨日遅ればせにベルイマンの『秋のソナタ』という大変いい映画を観てきましたけれども、ベルイマンでもいい、それをさかのぼって

く。例の如くつながります。これは専門に属すからかえってはっきり言えないのですが、多分……。ところがどんどんさかのぼっていくと、そこから先何もなくなる所があるんです、映画には、幸いなことに。一八九五年以前、我々は映画の作品をいささかでも見出すことができない。途切れてしまっている。もちろん技術現象としてはつながるかもしれませんが、私は今表現ないし芸術の問題を考えているのです。やはり何らかの形成された作品というものが、あるいは作品的なるものが存在しないかぎり、我々はそれを芸術の領域として考えるわけにはいかないのですから。映画の場合はそれがなくなってしまう。映画が現代の表現現象の中で——あるいは映像と、曖昧ですが、言ってもいいかもしれません——ひとつの重要な位置を占めているのは事実です。それは典型的な現代の表現現象であります。その映画がある時期でなくなってしまう。これは偶然であるかもしれませんが。しかし案外こういう時期に何か手掛かりというものがあるのではないだろうか。

いま私に、あるいは我々に課せられた問題は、現代の芸術でありますから、何らかの意味で我々は現代を把握せざるをえない。これが現代であるという把握をしなければい

けない。そのためには幾分強引に見えるかもしれないけども、少なくとも操作としては、思考のオペレーションとしては、むしろ近代という時代と異質なものとして、それと断絶したものとして現代を設定してみる必要もあるのではないか。つまり私は、現代を考える場合には、歴史の連続性や同質性という観点ではなくて、異質化、差異化してみる眼、それが要請されるんじゃないかと考えるのです。差異的な視線、差異化的な思考というものが要請されるのではないかと思う。これは現代という問題を考えるという限定のうえでだけ言っておきます。他への転用の可能性は、私は論じません。お間違えいただけたくないわけで、あくまでも現代の問題についてのみ差異的、差異化的視線ないし思考というものが要請されるのだからと私は言います。で、むしろ差異を設定するという観点からお話します。ところでミシェル・フーコーというフランスの思想家がおります。彼は多くの本が翻訳されておりますから、ご存知の方も多いでしょうし、ブームはすでに過ぎ去ったようですから、忘れてしまった人もあるかもしれませんが、やはり現代フランスの重要な思想家であることは変わりがない。そのフーコーの考えを少し想い出してみますと、彼はヨール

ツバ全体の認識というか物の見方、考え方の展開を論じるのでありますが、その時にヨーロッパ思想のほとんど根本的な異質化のきっかけとして、一七世紀を確か想定しています。そしてその点について非常に詳細に、緻密を極める、そして博引旁証の論証をやっているのです。たとえば『言葉ともの』という、彼の著書をごらんいただければいいと思います。それと同時に彼は一七世紀によって開かれた一つの時期が、またひとつ終わるというか、同質性が終熄してまた次の異質の時代が開始するのではないかという予測をもっておりません。その予測されたいわば大きな変わり目というものが、彼の場合には一九世紀の始めあたりに設定されていると言える。一七世紀に彼はひとつの変わり目を見て、それを克明に検討したのですが、一九世紀の始めあたりにもうひとつの変わり目が実はあったのであって、我々はその変わり目の後の時期に今生きており、さらに現在は新たな変化の生じつつある時期だという予感を彼ももっている。

今我々は日本に生きていくわけだから、日本における現代の問題を考えなければいけません。しかしどうも日本の問題を明確に言ってくれている適切な書物はあまりありません。

せんし、美学などというものはもともとヨーロッパ思想の中から生まれた学で、今我国への移植がようやく結果しつつあるという時期でありますので、さしあたってここではヨーロッパを中心とした現代というものを考えて、その後でそれぞれが我々の問題に視野を移していけばいいと思います。おそらく、特に一九世紀以降の問題についてヨーロッパについて言われたことは、何らかの形で我々の日本という世界にも妥当するのではないかと考えています。

さて私の特権で映画をたどっていったら一九世紀末で切れた、まさに断絶している。フコーの方は、一九世紀始めと現在にヨーロッパの認識のひとつの切れ目を見ているようです。そういったようなことを手掛かりに、もっといろんなことを考えあわせながら、さしあたっては一九世紀の末あたりに漠然と私のいうはずま、近代と現代のはざまを設定してみようとしたわけです。ではいったいそれはどんな時期かと言いますと、これは皆さんの方がよくご存知でしょうけど、絵画で言えば印象派から表現主義——ちよっと一九世紀末というのをずらして二〇世紀初頭までもっていきましよう——、音楽であればいわゆる後期ロマン派あたりから考えていいかもしれませんが、大体ドビュッシー

などの活躍していた時期とほぼ相応するのではないかと
思いますし、文学の領域では自然主義というものが一方にあ
って、そしてサンボリスム、いわゆる象徴派の詩人たちが
活躍をしていた時期と相当深く重なっている。そんな時期
なんです、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけての時期
というのは、大体そんなことを頭の中に思い浮かべていた
だければいいと思います。

さてこのように一つの操作ないし手続きとして、一九世
紀末から二〇世紀初頭というきわめて曖昧な時期を設定し
たわけですが、もう少し一般的な観点からそれを補強して
おく必要があると思います。たとえば、これもきわめて常
識的なレヴェルでお話いたしますけども、自然科学の明確
な基礎というものはやはり一七・一八世紀あたりに据えら
れたと一般には考えられている。これはあくまでも自然科
学であって自然科学ではない。自然科学というものはヨーロ
ッパの一七・一八世紀というものに明確な成立の場を与え
ていいんだといえる。その自然科学は、前にも言いました
ように、ある意味では人間の認識力によって自然の法則性
を解明するものであるのですから、言い方を変えれば、人
間による自然の認識的な所有——人間の認識力によって人

間の認識的な世界の中に自然を取りこむものだというふう
に考えていいと思うんですね。そのような自然科学による
研究の結果が蓄積されて、いわゆる技術、さらに言えば機
械、技術として明確に具体化されるのは、前にもお話ししまし
たように、大体一九世紀も初頭を過ぎて、いわゆる中葉に
入ってからのことでもあります。機械というものは昔からあ
って、すでに古代においてもヘロンとかいろいろんな人が機械
仕掛け、からくりは作っておりますけれども、あくまでも
機械技術というものは、自然科学的な研究を根本にした、
人間の認識による自然所有を根柢としたものであると、こ
こでも私なりの規定を与えておきます、常識的な規定だろ
うとは思いますが……。

ところで私がここで使った技術という概念は、これも論
証なしに結論だけ言いますと、結局今度は人間による自然
の実際の・現実的な所有——認識的ではなくて具体的に
プラクティカルに自然を人間化するものだと考えていいと
思います。機械技術についてはまたいずれお話しするつもり
でおりますが、このような機械技術は、いうまでもなく生
産のプロセスを根本的に変様させるわけですし、それから
社会構造についても大きな影響を与えますし、ひいては世

界の在り方をも揺り動かす。そういう非常に根本的な影響を与えるものではないかと思えます。そう考えないことも可能でしょうけど、私はあえてそう考えることにします。生産様式が変わり世界構造が変わる、したがって世界全体の在り方にも根源的な変化が生ずる。そのような変化というものが思想とか芸術とかいった、いわゆる精神の領域にも及ばないはずがない。で、その影響が精神の領域、思想や芸術の領域に具体的に現われ始めるのは、やはり——一九世紀の後葉から二〇世紀にかけてだと言うことはできないでしょう。結局はこのようなことから、一九世紀末から二〇世紀初頭という時期を設定するのです。

ですけれども、あるいはもうひとつずらして、第一次大戦あたりをひとつの時期を置くこともできると思えます。というのは、第一次大戦というものは先のようにして成立した機械技術を基盤とした戦争であったからです。戦争というものがもともと非人道的であることは言うまでもありません。人を殺すということが人道に背くことであることは、多分じゃなくて、絶対に確かでありますが、ただ、激情に駆られての殺人——恋人を奪われたが故のパッションによる殺人などというものは、大体フランスあたりでは無

罪になることになっていたそうです。許容性があつたわけです、憎しみという人間感情によつた、個人対個人の問題としての殺人……。これはまあ冗談でお話してるわけですが……。戦争の場合は集団の虐殺ですね。どうも人種や政治形態などが違うということは、人を殺す理由にはまったくならないと思います。それでも第一次大戦前の戦争の場合には、まだ私が撃った鉄砲の弾丸で誰かが死ぬんだという、幾分感傷的な言葉を使えば、心の痛みをもって戦争が行なわれていたんじゃないか……。ところが機械技術が戦争に大幅に介入しますと、人間の行為は機械によって媒介されて、機械が直接死をもたらします。殺すものと殺されるものとの間に直接的なつながりというものがなくなってしまう。ということは何かというと、いささかの人間的感情もなしに大量の虐殺が行なわれうることであり、ます。機械技術によつて完全に基礎づけられた戦争というもののもつ意味は非常に大きなもので、そういう戦争がなされる時期とそれ以前の時期の間には、多分想像以上の差異が設定されるかもしれない。その証拠に第一次大戦が終つたヨーロッパでは、一つの世界が終つた、ヨーロッパはこうして没落するのだという一種の終末観的な世界

観、ヨーロッパ観を表わした著作が数多く出版されたので、ですから第一次大戦にあのはざまの時期を設定してもいいのかもしれない。いずれにしても、誰がやっても必ず誰かから文句がでるわけで、私はさしあたっては現代の開初期を一九世紀と二〇世紀のはざま、あるいはもうちょっと幅をせばめる場合には、第一次大戦あたりに置いて考えたらどうかと想っている。

(一一二) それから今度は別な、現代の芸術の範囲について考えなければいけない。

この問題は、さらに四つの問題に分けて考えていきま。前にも言いましたけども、数字でくぎるのは、くぎったひとつひとつが本当は二時間とか三時間とかかけて考えるべきだということを示すだけのものです。(一一一)が歴史の問題であるとすれば、こっちは何と言っているのかわかりませんので、一応時間の軸ではなくてむしろ非時間的な、共時的な軸で捉えた領域の問題だと言っておきます。

(一二二) 私が少しは知っている現象として映画を例にとつて考えます。これは先週、先々週にお話したので幾分はおわかりいただいていると思えますけど、映画というものは、少なくとも近代の美学の中で規定されている芸術の枠には、必ずしも完全にそのまま入るものではなかった。というよりは考え方によっては、近代美学によって構想されたきわめて精緻な芸術の条件、枠というものにむしろ相反する、相対立するような性格さえ示していると言われた。にもかかわらず、先ほど言いましたように、映画というものが少なくともある表現の手段としての性質をもっていること、それから映画が固有のイメージを形成しうることもまた確かであります。この点から一九二〇年代以降、映画を芸術として捉えるか否か、映画を芸術の領域に入れるか否かについての学問的な論争が生じたのでありますが、少なくとも映画というものが具体的な世界を機械技術的な手段によって再現するという性格を保つかぎり、それが無条件に芸術の領域に入るといふことは、逆に言えば芸術の領域そのものにある変様が生じていることを意味する——映画を無条件に芸術の中に入れる、そのためには芸術の方がその枠を変えるのでなければならぬ、とさえ言

えるのであります。こういったことは、たとえばテレビジョンを芸術現象として捉える場合にも、あるいはビデオ、さらにはホログラフイなどの場合にも出てくる問題であります。だからもし映画が芸術の中に入るとすれば、それだけで芸術の領域は少し広まるというか、近代のあの厳密に設定された枠が動いていることはまず確かであると言わなければならぬ。また逆にいえば、そういう動きを想定して初めて映画を芸術であると言えるのではないかと私は思います。

それから一方近代——現代の問題を捉えるためにはつねに近代についての検討が必要となります——、近代においては芸術というものの、ちょっと耳なれない言葉かもしれませんが領域的な自律——つまり全体的な文化の中にはいろんな文化領域がありますけれど、その中に芸術という一つの領域があって、他の文化領域とはまったく異なったものとして、他に對する独立性を保っています。その芸術領域の文化領域全般の中での自律——に對する要請というものは大変に強かったのであります。美学の領域においても、芸術の自律性の根柢を探っていくことが最も大きな課題のひとつであったとさえ言えると思えます。そのために

たとえば効用性、効用価値といったようなものは非美的、ないしは非芸術的と考えられ、芸術の領域から締め出される傾向にあったのであります。そして芸術は美という価値によっていわば統一され、美以外の価値はその領域から一切排除される。もちろん真理や善という価値も芸術から締め出される。美的価値の領域として芸術は厳密に規定されているわけですね。ところがヨーロッパで言いますと、ラスキンやモリスなどといったような人達が美術工芸運動というものを一九世紀の中頃あたりから始めている。そしてその美術工芸運動のなかでは、単なる装飾性とか何か美しいものを付け加えるとかいったようなものとしてではなく、もっと純粹に機能性と芸術性の関連を考え始めた。つまり機能的な機械があって、あまり機能むき出しでみっともないからちょっと飾りをつけて機能性を覆いかくすといったようなものではなくて、もっと厳密に機能性をもっているということ、美であるあるいは芸術であるということとの間に、もう少し本質的な関係があるのではないかと考え始めた。全然観点は違うけれども我国でも柳さんの民芸運動の中で「用の美」ということが唱えられて、大変独自の観点から効用性と美的価値の関連が真剣に探求されて

いたと思います。ヨーロッパにおいて新しい観点から美と効用性の問題が検討され、一九世紀末から今世紀にかけては、機能性という問題が芸術的価値と関わるということが、ある人々によってむしろ積極的に主張され始めてくる。

一方それに関連して、この時期から現在にかけては、広い意味でのデザイン現象というものが登場してくるわけで、建築的なデザインからインダストリアル・デザイン、あるいはコマーション・デザインやパッケージ・デザイン、さらに言えばアーバン・デザインという領域まで登場して来ます。それからまた多領域にわたるディスプレイ現象というものも生じております。そしてこれら領域においては効用性と美的価値の関連が厳密に求められ、またある点では実現されはじめているとさえ考えられます。広汎な意味でのデザイン現象というものは、芸術の単に周辺の現象として、あるいはまだ言葉はあまり熟しておりませんが、芸術の応用現象、応用芸術（アプライド・アート）として捉えられ、あるいは認められてきた傾向にあります。しかし今日はたしてこれらの現象を単なる周辺現象、あるいは応用領域としてだけ捉えていいのかど

うか。もしこれらのデザイン的な現象を芸術の領域に包含するとすれば、さきほど言いました領域的に明確な自律性を主張されてきた芸術は、ここでまた機能価値というものをその中にくりこみながら、さらに変様をみせていくともいえる。

(一—二—二) それから第二に——いづれこれもまた後で触れますけれども——今日の最も大きな芸術上の問題の一つとして、いわゆるコピー、複製の問題があげられると思います。複製は今日きわめて重要かつ多様な美学上の問題を提起しておりますが、そのひとつがここで考えるような鑑賞空間あるいは時間の曖昧化であります。

全部論証を省いてお話しします。近代においては——例外はもちろんあります——、一般的に言えば音楽にしろ演劇にしろその演奏・上演——パフォーマンス——は大体はコンサートホールとか劇場、あるいはオペラハウスなどという、いわば音楽に、演劇に、オペラにひたすら捧げられた空間の中で、その意味ではサンクチュアリーの中で行なわれていきます。コンサートホールというのは本当はコンサートのためにだけ捧げられているわけです。それ以外のもの

は排除しているのですから、コンサートないしは音楽にとつての聖域であつて、音楽もやり映画もやり講演もやり舞踊もやり授業もやるというような多目的な講堂などはきわめて俗的なものになるわけです。オペラハウスなどはある意味ではその聖性が最も強く主張されているのではないかという気が私にはするんですけど。ですからそこにはもはや日常とは違ったひとつの世界というものがある。そして我々は日常とは異なつた世界に入るんだという、いわば特別な意識をもつてそこを訪れる。そしてそこで、いわば美的なる時間というものを体験するのであります。劇場やコンサートホールやオペラハウスで体験される時間は、明らかに全体としては灰色の——と私は言うんですが——日常的な世界の中で、確かにひとつの特別な輝ける時間である。だから輝ける時間を体験するためのひとつのセレモニー、通過儀式的なものがある。オペラハウスの初日のあの非日常的な高揚した華やいだ雰囲気というものも、この点では、意味のないことではないのかもしれない。このことは美術に関してもある意味では言えるのであつて、美術館、あるいは多くの展示場というものは、明らかにやはり美術に捧げられた非日常的な聖域、サンクチュアリーを形

成しているといつていい。実はこのことは映画みたいな多くの点で他の芸術と異なつた特質をもつものにも言えるわけで、映画もまた映画館という固有のサンクチュアリーをもっています。おそらく鑑賞というものが日常的な空間で行なわれるにいたるひとつのきつかけは、印刷技術の成立による文学の変様に求められるのではないかと思ひます。それはまた別に考えなければならぬ。それからもうひとつ美術館成立以前には、絵画その他はむしろ個人的なコレクションの対象になつていて個人の邸宅——生活空間——その他に展示されていたという事實は、ここではまづたぐり別な問題として括弧の中に入れておきます。私はあくまでも現在との関連における近代というものを捉えている。近代のそういう意味での特色を、私は芸術の場合には演奏会場、展覧会場、劇場、オペラハウスといったものにある意味では典型化して考えようとしているから、先の問題はここでは論じないことにおきます。

それに対して、近代的な技術、あの機械技術の所産としてのレコードとかラジオとかテレビジョンとか、あるいはまた複製画といったものがありますが、それらはある意味で捉えると、芸術の鑑賞というものを個人的な生

活の中にもたらしたということが言えるのではないでしょうか。もちろんレコードであれテープであれ、それらは単なる複製なのであって、それによる体験は眞の鑑賞体験ではないと言われるかもしれませんが。しかしながらオリジナルとコピーによる体験の間に、明確な差異を設定することは、実際的にも理論的にも、実は大変難しいことなのです。特に純粹に美的な体験としての差異の設定はかえって困難です——。たとえば演奏会での体験には、実に多くの音楽外的な要素が入りこみます。演奏がどんなに素晴しくても、たとえば後ろの席の人々のおしゃべりとか隣の席の婦人の強い香水などのために、音が耳に入らないという体験をした人は多いでしょうし、会場のあの一種昂揚した雰囲気や純粹な音楽の実現を妨げるとして演奏会での活動を拒否し、レコードでのみ活躍するグレン・グールドという優れたピアニストの存在などを考えてみてもいいでしょう。いずれにしてもこれらの大量に生産される複製が、芸術の鑑賞を時間的にも空間的にも拡散させたことは否定できないように思います。あるいは一步ゆずって芸術体験に酷似した体験を大量に行なわせると言っている。そしてそのことによって鑑賞体験の領域が曖昧化したこともまた確

実です。

もっともこれらの複製による体験は、確かに日常的な生活空間の中で行なわれるものの、体験そのものは非日常的で美的なものであって、いわば日常的世界の中に美的・芸術的世界を現出させるものだと考えることもできるでしょうが、しかし今度は逆に次のように考えなければなりません。つまり複製による体験は、おおむね始めから反復を保障されており、そのために体験の凝縮度がうすれ、そこに美的以外の要素が介入することを許すような性質をもっていると言うべきでしょう。たとえばテレビを見ながら、それについての評価を話しあうなど——。最近の人々が映画館、いや演奏会においてすら話しながら鑑賞するのも、あの意味ではテレビなどの複製による体験の影響、体験の領域の拡散の現れだとも言えるように思います。

現代芸術、というより現代における芸術はこうして固有のサンクチュアリーの中にあつて閉鎖的に、完結的にあるのではなく、拡散しており、全体的な領域も非常に捉え難い、規定し難いものなのです。

(一一二—一三) 先にお話したこととも関係しますが、た

とえばいわゆる芸術音楽、ドイツ語では *Kunstmusik* と言いますが、それとは別に民俗的な音楽、ドイツ語で言う *Volksmusik* が考えられると思います。もちろん *Volksmusik* といつても、たとえば広い意味での美術現象における工芸品のように、プラクティカルな目的に使えるということは必ずしもないのではないか。もっとも民俗的な音楽はもともと労働歌であつて、労働にリズムを与えるという目的があつたと言われるかもしれません。しかし少なくともある歴史の時点以降は、いわゆる民俗的な音楽もまた音楽そのものであつて、工芸品などのようにプラクティカルな目的を第一にして、それに美的価値ないし芸術的価値が附加されたものではなく、まず音楽であることにより附加にある効用性が生ずると考えるべきだとも考えられます。ところが従来少なくとも美学の研究領域においては、ともすれば先に言いました芸術領域の自律性を主張するあまり、あるいはその芸術上のピュアリズムといいますが、純粹主義を主張するあまり、あるいは美学的プリンシプルにあまりにも厳密に従うという一種のリゴリズムなどによつて、*Volksmusik* 的なものは、芸術の領域からむしろ排除される——積極的に排除するというよりは最初から除外さ

れていることが多かつた。もちろんロマン主義的な美学などは、芸術上のロマン主義の影響を受けて、民俗的——民族的——なものへの関心を一応は示します。しかし体系的な論述においては、民俗的なものは、むしろほとんど最初から、無言のうちに排除されていた方が多かつたと言つて間違ひではないんじゃないか。ところがすでに近世から近代にかけて、民俗的なものは実際には芸術の領域にいろいろな形で関わり始めていくのではないでしょう。で、このことは多分近代において、芸術の創造と鑑賞が少数の人々の専有物であつた段階から、次第に一般化した事実と無関係ではないだろうと思ひますが、これもまた別の問題でしょうね。

で、今も言いましたように、音楽、あるいは文学などにおいては、ロマン主義などを通して民俗(民族)的なものとの関わりを強めていきます。民謡や民話などへの関心が一つのきっかけとなつて、やがて民族主義音楽などというものも主張されるようになってくるのです。ともかくこうして民俗的な要素が芸術に取り入れられ、そしてそのことでいわば *Kunstmusik* と *Volksmusik* の境界が曖昧化する——領域の拡大とこのことは必ずしも同じではありません

が——。ある意味ではふたつのかつては離れかつ区別されていた領域の境界が曖昧になっていることは否定できないことだと思ふ。

続いてまた別な観点から言えば、いわゆる芸術的な音楽というものが、もともとかなり限定された少数の人々に、それに対して *Volksmusik* がむしろ多数の限定されない人々、いわゆる民衆によって担われていたとするならば、ここではいわゆる芸術音楽とポピュラー（大衆）音楽との問題としても捉えなければならぬ。

少なくともこの二者の領域的な差異が曖昧化していることは否定できないだろうと思ふ。この問題を考える時に、ジャズという現象は豊かな材料を提供してくれるという気が私にはします。よく知りませんが、ジャズなるものは、アメリカ独立戦争の時にフランス軍が敗けて、その軍隊が楽器を売り払って撤退した、その楽器を黒人達が安く買ったことから始まったという話がある。フランス軍楽隊の音楽、これは、いわば芸術音楽に対しては実際音楽 *Praktische Musik* プラクティカルに創られているひとつのジャンルに入るのかもしれないね。そこからジャズは始まった。黒人は楽器を買取って、そして見

様見真似というか聞様聞真似というか、彼らのフィリンドで演奏を始めた。そうするとそこにはすでに黒人の固有の意識、独自の感性というものが含まれ、組み込まれている。つまり *Volksmusik* の要素が入っている。それからジャズには——軍楽隊は白人の音楽ですけれど——黒人は素人だったから、いわゆる *Leienmusik* ——素人音楽——の要素が入っている。そしてその後、その演奏のリズムがとて面白いというんで方々から頼まれ報酬を受けて演奏するようになりますと、もうこれはアマ音楽ではなくて職業音楽、専門音楽というものに転換することになる。ところがそのもっているリズムその他が面白くて、ストラヴィンスキなどがたとえラグタイムのリズムを取り入れていくという事実があつて、*Kunstmusik* の方へ吸収されていく。スウィング・ジャズからビ・バップの段階を経てハード・バップの段階あたりからモダンの段階へ入りますと、ジャズはすでに固有の表現を達成している。そしてその固有の表現といわれるものが実は広い意味で純粹音楽、芸術音楽の枠の中に包含されるものであつたとしても、その中でジャズというものが独自のスタイルを確立していることは確かである。そのスタイルを規定している要素のひ

とつひとつは音楽全般に共通するものかもしれませんが、それら要素の結合の仕方と結合によって生じるスタイルの自律性というものは否定できないのです。こうしてジャズが固有のプロフェッショナルなしかも独自の構造とスタイルをもった音楽表現として成立していることは、M・J・Qとかコルトレーンとかマイルス・デーヴィスとか、あるいはフリー・ジャズの試みなどからもうかがわれると思います。

そしてさらにはジャズといわゆる *Kunstmusik* は、領域性には関りなく、フリードリッヒ・グルダなるすぐれたピアニストにおいては共存しているのです。グルダのベートーヴェン、モーツァルトは非常にすばらしいと思います。が、と同時に彼の即興的なジャズ・ピアノもすばらしい。何の異質感もなくこのふたつを共存させている。ジャズの歴史などはこういう意味でいろんなものが関連して行く過程を見せてくれる。これもまた音楽というひとつのジャンルに関して、領域が動いているということのある現われになるんじゃないでしょうか。ともかく、現在、価値の相対化などということが言われますけれども、少なくとも価値的のもの、とくに文化的・精神的価値をもったものを少数者

が独占するという傾向が失われて、いわゆる純粹芸術とポピュラーな芸術との差異が解消していく傾向にある。そうであるなら、オーソドックスな純粹芸術が一般大衆との関りを断って、自らを純粹化し、閉ざしていくことは、かえってその創造性を減ずることになるかもしれません。この辺のことは軽々しくは言えませんが、芸術としても、それから私などがとる美学の観点から言っても、この二者の関連は在来のように言及せずにするという問題ではなく、なってきたということとは否めないことです。

(一一一四) この四番目の問題は一・二番目の問題と関連いたします。デザイン現象——もともと広い意味でのデザイン現象——によって、ともかくも美しいという性質をもったプラクティカルな生産物が大量に作られている。ともかくも美しいという価値——役に立つという価値以外の別の価値——をもった生産物が大量に作られている。そして現在の多くの品物はむしろその実用性を超えたところに価値を求められることが多くなっているのではないのでしょうか。デザインについては最近では日本でもまともな考えられるようになって、役に立たなかったり見かけ

だけのデザインをよしとするという傾向はなくなってきた。しかしながらたとえば私達が食器を買いに行くような場合には、ある意味ではそのアピアレンスを重視し、エステティックな、美的な価値を基準にして選んでいるのではない。そしてそれでお茶を飲むですよ……。たとえば衣服なんかもそうです。今あなた方に衣服の本来の効用性はどこにあるのかと聞いても、ちよっととまどいすら感じるんじゃないかと思えます。もともと衣服というのはきわめて効用的な生産物であって、人々は多分効用的に衣服を着ている。しかし今はその効用性はほとんど無意識の方に追いやられて、意識的な洋服の選択、着用は別なところになされているのではないのか。一種の自己表現手段として、衣服は使用されているとすら言えるのでしよう。その色彩性、その形、あるいは視覚に与える触感性——実際に触れなくても目でわかるんですから。そういうもの——色彩性、形態性、そして視覚的触感性——はみんな、私は簡単に言ったんですが、実はある点では美術の様式を規定する要素とみなしうるものではないでしようか。衣服はいわばその効用性においてではなくて、幾分強引に言えば美的な性格によって、あるいは形フォルムによって判

断されているとすら言えるのです。そういう効用性を超えたいわば美的な——私の言う「美的」という概念については詳しくお話しなければ誤解を招くかも知れませんが、今は時間が無いから——、ともかく効用性を超えた美的な価値によって判断され、しかも日常で使用されるわけでしょう。アピアレンスを基準に買ったお茶わんは、日常使っているのです。これはある意味で日常の美化であり芸術化であるとも言えなくもない。日常の中に美なる要素が今日非常に大きく入り込んできている。多くの人々は今日美しくデザインされたインテリアの中に、美しくデザインされた衣裳を着、美しくデザインされた食器を使って生活している。そして先程言いましたようなレコードをかけ、テレビを見、生活をしているわけです。その典型的な例がウォークマンなるものです。歩きながら音楽が耳のまわりで鳴っている、しかも歩くということは、街を歩くということとは、およそ日常的な、あるいは社会的な行為です。こういう現象、こういう問題もまた、美学的に考えれば考えられるのです。

それからまだあるんですね。それは何かというところ、今日直接的な生存のために費やされる時間が少なくなってきた

いる。主婦がよい例で、多様な電化製品が現れたために、昔の主婦に比べれば確かに時間的にゆとりが生じている。ところがですね、ある美学者は人間が生きたために——自分の生命や生活を維持するために——見たり聞いたりすることから解放されるときに、芸術が生まれると言っており、つまりこの植物は食べて毒にならないのかと見て、食べる。風の音が変わると、夜中に雨が降って大水が来るんじゃないかと、聞き耳をたてる。動物の鳴き声に注意する。自然のいろんな変化は一つの季節の訪れを告げる。たとえば木の葉の散るのを見、もうすぐ来る冬のための食物を貯えはじめ。いわば生きるために認識する。これが生産の進展によって、食物の備蓄が十分になった段階では、たとえば木の葉の落ちるのを見ても、きれいだなあと落葉を落葉そのものとして見る。つまり見るために見、聞くために聞く。そして見ることで自体の喜び、聞くことで自体の喜びを味わう。芸術はそのようにして生まれたという主張がなされている。それが正しいかどうかの検討もここでは行いませんが……。

余暇というものが芸術と密接な関連をもっていることは確かです。今日労働の多くの部分が、機械によって代行さ

れ、そのためにある自由な時間をもちうることも確かであって、そうした自由な時間をもった階層の人々が、単に芸術を鑑賞する、すでに誰かが創った芸術を鑑賞するだけでなくして、自分の生活そのものを美化しようとしても何ら不思議はない。余裕ができた時にふっと見て、美しさというものを感じる。その美を感じられる目や耳でもって、今まで生存のために顧みる余裕のなかった自分の周囲をより楽しい、喜ばしいものにする——つまり生活それ自体を美化しようとする——としても当然でしょう。だから余裕のできた、電化製品を使う主婦が、自分の趣味に合わせて家の内部を飾りたてたりするのは、ごく自然の傾向であるとも言えるのです。

それから芸術の鑑賞は現在ほぼ一般化され、特定の人々に独占されることはないと言えますが、しかし今なお独占されている部分が芸術にはある。それは何かという創造の領域であります。作品創造の領域は、天才というきわめて特異な存在によってのみ行われるものと考えられてきた。しかし今日すでに天才の時代は終熄しつつあるという認識が生じています。何故かという問題については、後で触れる機会があるかもしれませんが、ここでは説明は省略

しておきます。つまりこのことは、芸術の創造が特定人の特権ではなく、一般化しつつあることを意味しているかもしれない。ただ与えられたものを鑑賞し生活を美化するだけでなく、もしさらに余裕があれば、より純粹な美を実現したいと考えることも、十分ありうるでしょう。創造の領域に一般の人々が入り込んでいる。とくに音楽の演奏なども一つの創造とすれば、今日における創造の一般化はむしろ驚くべきものがあるといつていいし、また注目すべきでもある。しかもこの創造の一般化には機械技術の力が大きく作用しています。たとえば多くの新しいマティエールや器具が絵を描くことを一般化したことは確かですし、とくに最近の楽器などはいわゆる素人にもある程度演奏可能なようにできていくようですね。今後コンピュータの導入がさらに実現すれば、こういった傾向はますます強まっていくでしょう。

こうして芸術の領域、美の領域は今日急激な勢いで日常の世界に拡散しています。自律的、自己完結的な芸術なら、芸術としての把握はある程度容易でしょうが、領域的に拡散した現代芸術というものを明確に、一義的に捉えることは困難である。実体的な同一性を保った芸術が現代に

おいて固有の様式的特徴を示している——つまりその意味で一つの時代様式的なものとして「現代芸術」を統一的、全体的に捉えることは、むしろ不可能だと思われれます。いわゆる「現代芸術」を包含した、「現代における芸術」あるいは「芸術の現代的状況」がむしろ問われるべき問題なのでしょう。ですから、まず現在の世界をある程度規定してその中で「芸術」というものがどのように変化して行ったかを考えることしかないのではいか。私はそういう観点から第二の章で現代の状況を概略捉え、それとの関わりから芸術を考えていきたいと思えます。

二

(二一〇) 先週は、現代芸術を考えるにあたって、現代芸術の範囲をある程度規定する必要があるということ、歴史的にいったい「現代」をどの辺から開始するものと考えたらいいのだろうか、ということについて述べたわけですが、これは別段こうあらねばならないというものではなく、それぞれ考える人の判断によるわけです。私の場合には、幾分広く取れば一九世紀末から二〇世紀にかけてあた

り、狭く解釈すれば第一次大戦あたりに「現代」の始まりを設定することができるだろうと考えたわけです。

それからもう一つは、現在、芸術の領域というものが非常に曖昧化して、日常の世界まで拡がっているということ、幾つかの観点から考えてみたわけです。

勿論、そういう考え方に対して、現代でも近代と同じような芸術があつて、拡散しあるいは曖昧化したものもはや芸術ではない、それは芸術の頹落した姿であつたり、あるいは単なる周辺の現象に過ぎないとして、考察から外すという考え方もありますが、私はそれでは現代における芸術の把握ができないと思います。現代の特色の一つは、領域の曖昧化にあるのであつて、そのところを捉えないかぎり、とくに現代芸術を研究するという意味がなくなるのではないか、そう考えたわけです。

(二—一) そうした規定の上に立って、第二の章では、「現代と芸術」という問題を立ててお話をしてみたいと思ふのです。

まず最初に、「現代」について、ある程度捉えておく必要がありますので、現代の特質をまず考えます。

先週の、簡単な予備的な考察からものはっきりと分りますように、現代の特質を捉えることは非常に困難であると思ひます。また現代を捉える捉え方というものも、ほぼ無数にあるわけであつて、ここで、わずかな時間で、現代の特質をすべて把握できるなどは到底考えられませんが、その一部でさえ果して私ごときに捉えられるかたいへん心細い限りですが、一応何となく考えていることもありますので、そういうことを中心にして、ごくアト・ランダムにお話をいたします。

(二—一) (a) ここでは技術の問題、特に機械技術——mechanical な technique——の問題をお話したいと思ひます。このメカニカル（機械的）という言葉には、非常に多くの意味があつて、それを考えるだけで一時間も二時間も費やすようなものだと思いますが、ここではそういう検討はやめて、常識的にのみ用いることにします。それでもたいへん規定しにくいわけで、ただの「機械」という語の意味にもいろんなレベルがありますし、それから「機械的」というと、人間の精神の自由な思考に対して、制約された作業の単純な繰返しという意味で用いられる場合も

あります。それから「メカニカル」という言葉は、ある時代にはたいへん卑しい、という意味にさえ使われたこともあるらしいのです。ここでは私たちが普通に考える「機械」、それも、人間によって自由自在にコントロールされる動力によって動かされるものを考えてみたいと思います。

機械技術の問題については、すでに先週簡単に触れたのですが、ここでは観点を變えて考えてみたいと思います。

ところで、mechanical technique のその形容詞を取った方、technique——「技術」という問題は、非常に古くから哲学の中心的な問題の一つとして論じられてきたもので、人間の最も基本的な能力の一つと考えられてきたといます。よく人間を規定するために、「ホモ・サピエンス」などいろいろな言葉が使われますが、その一つに「ホモ・ファベール」という言葉があって、「作る人間」という意味でしょうが、その「作る」ということに関連する人間の能力と言えるわけです。たとえば哲学者で言えば、ソクラテス、プラトン、アリストテレスなどには、きわめて優れた技術論がありますし、それから我々に近い方では、カントなども、技術について詳細な検討を行っています、また現代ではデッサウアーなどという哲学者が独自の技術

哲学を展開しております。しかしここではまたもや、そういう厳密な規定とか深い思索とかいうレベルよりは、手掛りとしてごく簡単に常識的なレベルで考えてみたいと思います。

ところで、「技術」という人間の能力あるいは営みですが、どんなものかと言いますと、まずある目的がある。人間——私なら私——が何かをしたい、する方がいいという、その目的が私によって設定される。欲求と言ってもよい。そうすると今度は、この目的に欲求を果すためにはどうしたらいいか、目的を達成するためには当然手段が必要ですから、手段についてあれこれ考えていく。最良の手段を見出すためにいろんな中からあれがいいかこれがいいかという考量が行なわれる。英語で言えば deliberateする、deliberation が行なわれる。そして、手段が発見され、その手段によって目的が、いわば達成ないし成就されていく。こういうプロセスが考えられますが、技術とはこのプロセス全体、あるいは人間の心の能力に限定して言えば、手段をあれこれ考えて発見していく能力だと、これまでの定義をごく簡単に捉え直して言えば、言えるのではないかと考えます。

ですから、人間が目的を設定して、人間がその目的達成のための手段を考え、人間によって目的が達成されるといふ、きわめて人間的なプロセスであるわけですが、技術というものは。

それではそれに対して機械技術の方はどうかというと、これも基本的には変わらないわけで、目的が設定されて手段があれこれと探求されていくことは確かですが、ここで幾分省略して結論だけ言いますと、発見された手段が、いわゆる「機械」という形をとる。機械的な手段というものが、ここで見出される。で、機械的手段によって目的が達成される。技術というのはものを作るだけじゃありませんから、製作という問題にはあえて触れなかったのですが、一番わかりやすいのは作る技術でしょうから、それについてももう一度くりかえします。目的がある。どうしたらよいか、手段が見出される。その手段が現実になれば、ある材料を目的達成にふさわしいものに加工して、その目的を達成する。機械技術の方は、目的を達成するための手段として機械が形成される。その機械が動力によって動かされて、目的が達成されていく。二つの場合で何が違うのかというと、用いられる機械は人間によって直接動かされるの

ではない。人間によってコントロールはされるけれど、人力以外の動力によって動かされる。いったん機械が動きだすと、機械そのものは人間の意志とは関わりなく仕事をしていきます。いわゆる「自動」です。そして映画についてお話した時に簡単にふれましたが、機械というものは、その能力を増大させることを本質として、むしろ宿命としてもっている。そういうことを一応考えてみる必要があります。一般的な技術はすべてが人間的プロセスとして統合されているんだけど、機械技術の場合はどうもどこかで人間の連関が断たれてしまう、機械が目的を達成してしまう。しかも機械は、どんどん性能を増大させる宿命をもっていますから、この達成の度合がだんだん大きくなっていく。当初設定した目的の範囲を超えて、達成の度合は拡がってゆくとも考えられる。これは非常に難しい問題なんです、もっと詳しく言った方がいいかもしれませんが、一番大きな問題として、機械が技術過程に入ってくると、目的の範囲を超えて達成、成就が大きくなってゆくということを考えた方がいい。目的よりも達成・成就の方が、大きくなってしまふ。これはたとえば交通機関のスピードなどを考えればいいわけで、何で新幹線は時速二五〇キロで走る

ねばらぬのか、何故飛行機は音速を超えて飛ばねばならないのか。人間の営みを中心にして考えれば、せいぜい時速数百キロぐらいで飛行機はいいのだし、列車だって騒音の出ない時速一〇〇キロでも京都まで五時間ほどで行けるわけだし、それでいいじゃないか。ところがいったん動き出すと、速い方が、一分でも速い方がいい。目的は達成され、しかも機械の能力に余裕ができる。こんなに達成度が

大きいのに、目的はこれだけ。これほど能力があるのだから、目的をもっと大きくしていかねばならない。機械の能力がもっていないわけです。そうすると今度は目的が達成を追いかけていく。これくらいできるんだから、何か考えようよというので、達成の後を目的が追いかけていく。簡単に言えば、「達成」マイナス「目的」、この空間を埋めるために人間は今度はふさわしい目的を考えていくわけです。もともと目的があって、それが手段・達成を規定していたのですが、今や機械が実現した達成によって目的が規定されてしまう。むしろ機械の方が目的をコントロールいや決定してしまふ。よくありますよ、たとえばある会社で流行を追ってコンピュータを入れたとする。入れる必要のさほどない会社の場合には、能力が余ってるから、じゃ

職員のデータを入れてみよう、家族のデータまで入れちゃえということになりかねない。コンピュータの働きによって会社の内部がどんどん変わってしまう。こういう事實は、今いっぱいあるわけでしょう。そういうことが、機械というものが技術のプロセスに入ってくることによって生じる非常に大きな問題ではないかと私は思います。

これは多くの人によって指摘されていることですが、もともと「機械」の導入は、人間が機械的な卑しいことをしないために、同じ仕事の繰返しという、メカニカルな卑しいことを人間はすべきでない、という考えにもとづいてなされたものでしょう。卑しい仕事は人間でないものに任せたいかという発想が根本にあった。一七・一八世紀ごろ、機械の使用が一般化し始めた際には、こういうバラ色の機械観があったのでしょう。ところが一九世紀になりますと、たとえばある学者は、社会主義思想の先駆者と言われる一人ですが、「機械の導入は機械的な仕事から人間を解放するどころか、むしろまさに労働を機械化してしまつた」という、非常にペンミスティックな言葉を吐くようになってしまふ。それは当然のことなんです。先に言った

空間を埋める仕事というものは、まさに機械的でしょう。機械が切りひらいた可能性を、人間が一所懸命現実化しようとしているわけですから。メカニカルな労働というものは、まさに機械が導入されたから生じたので、機械がメカニカルな仕事を解放してくれたのではなかった。現在がどうであるかの直接的な判断は、不必要だろうと思います。こういう機械技術が、我々の現代というものを大きく規定しているのです。

(b) ちょっと古くなりますけれど、ヨーロッパの中世において技術はどう考えられていたか。もつとも中世といっても非常に長い時期ですし、考え方も変わっていきませんが、ここではまたもやアト・ランダムに、一、二選び出して考えるにとどめます。

こんな考え方がある。技術——*techné*——は人間の作る、能力であり、その能力の根本にある人間の心の働きですが、作る、ということの根本には、当然神による世界の創造が想定される。厳密な意味でのクリエーションは、神の技と考えられます。ところで神は天地創造を六日間続けて、七日目には休んでいると考えられている。神の創造はいまは止んでいる。しかし神は創造する力を自らが生み出した自然

に与えて、自然が創造を受け継いでいるという認識があったわけです。それでは人間の作る技はというと、神が自然に与えた創造の力を人間の領域にまで受け継いでいくこと、神が自然に与えた創造力を自然を模倣しながら人間の世界にまで延長させ受け継いでいくことにほかならなかったのです。中世のある神学者の考えです。自然が神によって与えられた創造する力をもっている。そういう創造する自然を中世から後の人達は、“*natura naturans*”「産出的自然」と言うのです。そしてその自然の力を模倣しながら（まねびながら）受け継いでいくのがまさに技術ですから、自然と人間、自然の産出と技術的産出の間には連続的な関係が考えられていました。

ところで、私たちの考えるのは中世的な技術ではなくて、近代から現代にかけての技術ですが、いわゆる機械技術が自然科学に根拠をもっているということ、そして自然科学が自然の法則を人間の認識によって捉えること、自然の認識による所有と考えられることは、先に述べたとおりです。

こうした機械技術は、自然を単に認識によって捉えるのではなくて、実際に具体的に人間化するものだと考えて

いい。すでに、近世をひらいた思想家の一人であるフランシス・ベーコンは、「技術は自然に加えられた人間である」という言葉を述べていますが、これは必ずしも私がお話するような意味で述べたのではないと思います。私たちはそのベーコンの言葉をまさに自然を人間が捉える、人間による自然の具体的所有というふうに捉え直してもいいのではないか。

自然はこの場合には、人間によって捉えられるのですから、もう産出力をもったものとは考えられていないはずで、神によって与えられた産出力をもち、人間がお手本としなければならぬという自然観のもとでは、人間の認識によって自然の法則を明らかにし、それを人間化するという企てはなされうべくもない。もはや自然はその産出性・創造性において捉えられているのではない。むしろ創造性の根拠は人間の方にある。人間こそ産出性・創造性をもったものとして捉えられており、自然はすでに産み出されたいろいろなものの集合、あるいは自然法則の集合として捉えられ、さらに人間によって所有され利用される対象物になってしまった。そういう自然を、“*natura naturata*”、「所産的自然」と言います。

ですから人間の側から言えばそれでいいのでしょうか、自然の側に身を置いて考えるならば、自然そのものに産出力があるのに、人間が現われて自然の産出性を否定し、自然を取り込んで人間化していくわけですから、そういう技術——典型的には機械技術——というものは、いわば自然に対して加えられる一種の「暴力」だということになるのです。そういう意味では、自然と人間の間には、連続的ではなくて、むしろ断絶的かつ敵対的な関係が、利用するもの——されるもの、取るもの——取られるもの、所有者——被所有者という関係があると考えることができます。そういう一つの脈絡を私たちは考えていかななくてはならない。

(c) さて、私たちは(a)で、目的——手段——成就(達成)という図式を考えたのですが、これを、(b)で述べたことを参考にしながら捉え直すこと、結局、この成就というものは、自然に対して暴力的に技術が働いた結果ひらかれた領域ないし空間、というふうに捉え直すことができるのではない。我々が何かを作る場合、その材料はすでに産出されたものとしての自然の諸々の対象物である。その対象物の法則を利用して道具を作ればいい。そういう意味で、生産というものも、やはり人間が自然に働きかけることでしょ

う。ところがその働きかけが機械で行なわれるのですから……。

ところでこの領域ないし空間は、我々の当初たてた人間的な目的の範囲を超えて、さらにひらかれて行く。この空間、達成と当初の目的の差によって生じた空隙は、もはや自然ではない。なぜなら機械技術が自然に暴力的に働いて切り開いた空間だから。その意味では人間的な空間だとも言える。しかし、これは当初設定された目的の範囲を超えて、機械の能力の増大によってひらかれたものだから、完全に人間的でもない。すでに自然ではないけれども、未だ人間的でないという奇妙な空間がここに現出してしまったわけです。すでに自然ではない、したがってそこには自然の法則すらもはや働いていないが、未だ人間的でないから人間的法則も働いていない。きわめて空虚な空間であると言っていると思います。その空虚な空間を、人間は後から何とか人間化するためにいろいろな努力をしている。あるいは切りひらかれた空虚な空間に人間は自分を適応させるために自らを変様させていくとも言えるわけです。

こういう点から捉えていきますと、近代の機械技術というものは、単に自然へ暴力的に働いてそれを変化させるだ

けでなく、人間のあり方そのものをも変様させていると思われまます。かつて人間は、自分の（領域の）外に何を見出したかと言うと、それは自然です。おそらく太古の人間は、その小さな家から一步出たとたんに、自然に入ってしまったのでありましょう。いま私たちは私たちの外に何をみるのか。すでに自然ではなく未だ人間的でもないという空虚な空間を私たちは見出ししている。それは、人間が切りひらいたはずなのに、人間的ではなく、むしろ自然のように人間に対して——对象的に——、我々の外にあることは確かです。そういうもの、もはや自然ではないけれど、人間、とくに個人に対してはかつての自然のように対象物として与えられるもの、実はそれが「制度」であると考えられています。人間が実際には産み出したにもかかわらず、個々の自由な人間にとってはその外にあり、人間を取りまいて、制約しているもの、それをある人々は「制度」institutionと呼んでいるのです。

こうして私たちは、機械技術という問題から、自然の変様、人間自身の変様を論じ出し、そして最終的には今日の世界を考えるうえで最も重要な問題とも考えられる「制度」という問題を導き出したわけです。

こんなことはよく言われることだろうと思います——かつてミシェル・ドゥ・モンテーニュが、馬に乗って四十歳過ぎにイタリアに旅行した。その頃は腎臓結石か何かで小用する時に痛くて仕方なかったらしいのですが、痛みをこらえながら、アルプスを越えた。その時はまさに自然の中にはいり、自然の法則のおそろしさを知りながら、自然を見かつ愛しながら、旅をしていた。そのプロセスは『エッセー』に細く書かれています。私はそのアルプスを、寝ているうちにト、ン、ネルで、越えてしまいました。自然などとはまったく接することができなかった。そういうものですよ、機械技術というものは。

この問題も大問題ですから、それぞれまたお考えいただきたいんですけども、一応技術のことだけお話しているわけにもいかないのです。技術の問題は今のような点を指摘して終わります。

(二——二) さて、私たちは今、機械技術の問題から制度という概念ないしは問題を導き出したので、今度は、この「制度」を中心にして考えていきたい。とくに近代から現代にかけて急激に制度化が進んでいく(と考えられ

る)。その問題を、ごく簡単に考えてみます。

(二——一) では、技術という問題との関連から制度について考え、述べたのですが、ここでは少し観点をずらして考えてみます。多分私は同じことだけを話しているのだと思います。ただ少しずつ視点をずらして、できるだけいろんなアスペクトを現し出すことを試みているだけです。制度の問題も同様です。

今度は別の観点からの制度の規定。これもいろいろ試みられています。その中で社会的な観点から試みられている規定の典型的なものを幾つか集めて、私なりに捉え直してみますと、人間が生存のために作りあげた人間の間の関係の総体、そう言っているのではないかと。ですから、たとえば人間が生存のために作りあげる関係の中でも最もエレメンタルで密なもの一つに夫婦関係、婚姻関係があるとありますが、これも確かに制度の一つです。それからたとえば学校というものも、生存との直接的関係の有無はともかくとして、共通の目的をもった人間の集まりですから、一つの制度なのです。それから、地方自治体、国家、そして世界全体も結局制度です。だから制度というものは、きわめて多様なものであり、さらにそれらをまとめた全体を

も私たちは「制度」という言葉で捉えている。だから、制度というものは、今のような規定で言えば、もともと人間にとって不可欠のものなのです。何故かというところ、人間は、改めてマルクスを引きあいに出すまでもなく、類的存在ですから、当然他の人間と何らかの関係を結ばないかぎり、生存することはできません。他人との関係を維持するためには、個人の恣意を超えた何らかのとりきめ、約束が必要となります——これは夫婦制度のような最小のものにおいても変わりはないでしょう。ところで人間は一方では個的存在としても捉えられます。他の何ものとも異なり、他の何ものによっても規制されない、自由を本質とする存在です。類的存在としての人間には不可欠のものである制度は、しかし個的存在としての人間にとっては、その自由を制約するものにはかならないでしょう。制度というものは、ですから一種アイロニカルなものだと言わなければならぬ——。

いずれにしろ人間が存在するかぎり制度も存在する。そして制度は、その本性からみて、歴史の展開とともに複雑化して行くと考えられます——集団の構成メンバーが増えれば約束も複雑なものになって行くでしょうし、時間が経

過するにつれて、その時々約束は、今度は慣習として成立し、制約的に働くと考えられるからです。ところで、大変大ざっぱにお話しますと、この制度の複雑さ、あるいはその制約の度合が急激に強まるような時期が人間の歴史の中には幾つかあったのではないだろうか。たとえば呪術的ないし宗教的な制約から人間が自分を解放して自律する、そうすると制度は、今度はそれに固有の論理に従って自己展開するようになるでしょう——人間以外のいっさいの制約をもたない人間関係は、いわば自己増殖的に、加速度的に拡大・展開すると考えられるのだから。そういう一つの時期——具体的な年代をあてはめることは、いまは止めておきます。それから、これははっきりしているわけだけれど、機械技術の成立による制度の新しい展開の時期……これはたとえば通信技術や交通技術の果す役割についてちょっと考えてみるだけでいいでしょう。これらのもの——無線電信、電話、鉄道、航空機……——は人間の生活範囲を一挙に拡大しただけでなく、人間関係を極度に複雑化した。それとともにそれを間接化し抽象化したのではないでしょうか。たとえば言葉は、話す人と聞く人が同時に共存することを前提とするでしょうし、二人の間には大変

具体的で直接的な関係が成立していると考えられます——無言の触れ合いが最も具体的で直接的かも——。文字は、書き手と読み手の共存をすでに前提としません。関係はかたや間接化するとも考えられるけれど、たとえば文字には書き手のその時の感情がまざまざと現われるでしょうし、時には文字が涙で滲むなんてことも……。印刷文字には、それもありません。間接化・抽象化はさらに進展します。弥次さん喜多さんが東海道の街道筋の人々と非常に具体的な関係を結びながら旅している様子があの『膝栗毛』に描かれています。新幹線で京都に行く私にとっては、沿線の人々はまったく具体性のない存在にすぎない。名古屋近くの騒音に苦しむ人々の存在を、確かに私は——勿論意識的にではありませんが——つまり誰かの小説の言葉を借りれば、石ころのように無視しているわけです。近代から現代にかけて生じた制度の急激な複雑化、人間の経験範囲の極端な拡大は、一方では経験の間接化・抽象化をも伴っているのですね。

こういう極度に拡散し錯綜した人間関係を維持していくためには、あるいはその中で生存して行くためには、必要な情報を必要な人に提供するための、いわゆる情報機関な

るものが不可欠のものとなるわけです。こうして新聞社ができ、放送局ができる。その情報機関が、今ではさらに情報産業として、最も重要な産業になりつつある。ところが、私たちは一方では、間接的に得た体験よりは直接の体験を信用し重んずるという本性ももっている——と思います。「百聞は一見に如かず」という場合の「百聞」の聞は伝聞の聞でしようね。「一見」はテレビを一見するんじゃないかと実際に見るといふことでしょう。依然として現代でも、実体験の重要性というものが言われている。それは多分、いろんな先生方の話の中にも出てきたんじゃないかと思えますけどもね。実体験の重要性というものは、これは否定し難い。それでは、よろしい、私は自分の感覚を信じ実際の体験だけで生きていこう——。そうしたら生きていけるか。我々が現在生存に必要な情報を実体験だけですべてとらえることができるか。私にはできません。というのは、私が生きていく——少なくとも美学者として生きていく——ためには、他の学者の意見を知らなければならぬ。ところがたとえばプラトンに会うわけにはいかなない。私は彼の考えを今日刊行された書物を通して知ることしかできない。もっと俗に言えば、朝出がけに交通情報何か

聞いてないと、車を使うビジネスマンは十分に生活していないでしょう、会社に到達できなくなつてね。そういう意味では、直接の生存に必要な情報ですら、直接体験によつてはもはや得られないという状況です。しかしながら一方では、なおかつ体験の直接性を求めている。そこで、映画とかテレビジョンというものが、とくにテレビジョンなるものが、何故いま非常に大きな力をもっているのかということを、少し考えてみたい。

テレビジョンや映画は、具体的な世界を、きわめて忠実に再現するという性質をもっております。写真もそうですが。だれど写真は動いていない。動いていないものには我々一種の死を感じるわけで、写真を見ると過去、という感じが非常にします。想い出が浮かびあがってくる。写真というものはその意味でセンチメンタルなものだと、ロラン・バルトは巧みに言っておりますけども。ところが映画は動いている、動くものはまさに現在動いているわけで、過去の映画でもいま現に動いているわけですから、映画の出来事は見ている間は現に生じつつあるものとして体験される——つまりそこではある直接性があるわけです。テレビではそれがもっと強い。何故ならば、テレビはいま動いて見

えるどころか、いま動いて見えるものは現にどこかで生じているはずだ。たとえばテレビで巨人・阪神戦を見ている、で阪神が勝つてから喜んでいる。その巨人・阪神戦は現に後樂園か甲子園で実際にやっていると思じている。ですから、写真、映画、テレビと、直接的・具体的な体験であるかのごとき性格が次第に強くなっている。だけれども、私は実際にあの巨人・阪神戦を見たわけではない。実際にスペース・シャトルが飛ぶところを見ているのではない。あくまでも映像によって媒介されてしか見ていない。だから写真・映画・テレビによる体験は、根本的には間接体験なんだけれど、なお一種の擬似的な直接性・具体性というものをもつわけで、そういうものが今日のこういう社会の中で、非常に大きな情報媒体として働くというところは当然のことだと言っている。

それからまだあるんですね。前にも言いましたね、我々の日常体験は、大変反復的で、それほどすばらしい瞬間なんてないんだと。灰色と言うと若い諸君にはあまりピンと来ないかもしれませんが。ところがテレビや映画——とくに映画——では、日常的なだけでも日常そのものではない。たとえば野球の放送。たまに球場へ行っても、私なん

かどうかせ外野席あたりでしか見ません。ところが外野からは一つの視角からしか見えませんよね。時には打たれてる江川の口惜しそうな顔を見たいんです、私は。しかし外野からはそれは見えない。ところがテレビだと外野からも写してくれるし、キャッチャーの後ろ側からも見せてくれる。ということは、確かに実況なんだけでも、テレビ中継は複数の眼で捉えたものをモニターで編集(選択)してくれますから、私個人の実体験よりもある意味ではもっと凝縮されたものを与えてくれる。

中継でさえそうなんで、ましてや映画とか、その他の番組などは、日常の体験の単なる再現ではなくて、きわめて凝縮された体験なのです。そのことを私たちは忘れがちだけれども、忘れてはいけないことなんです。ですから、そういう意味で、間接的なんだけでも非常に凝縮されているから、かえって直接性が強くなる。テレビで野球を見て、たまに球場に行きますと、何か索漠とした、一種の距離感が感じられて一瞬つまらなくなります。これは経験した人でなきやわからないと思いますけども。テレビの方が直接性が強いような気さえるわけです。しかもまだあるわけで、テレビや映画は、凝縮するだけでなく、非常に楽し

く——快く——見られるように工夫されています。カメラのアングル・編集その他によって。凝縮しかつ快さを与える工夫をしておりますから、いわゆる映像体験はますます具体的、直接的という見かけを強めて行くのです。

テレビや映画の体験は根本的には間接的なんだけでも、直接的であるかのような——私は擬似的直接性だと先に言いました——。ところが映画やテレビは、凝縮されかつ我々の認識あるいは心にびったり合うように作られていますから、この直接性の度合はどんどん増加していく。間接的であるくせに、ほとんど直接体験とすら言うべきだし、時には実際の体験よりも、我々に対する意義をもってしまふ場合だって少なくはない。ということはどういふことなんでしょうね。現在の世界ではどうも以前のような、これは間接体験でこれは直接体験だなどという差異がだんだん失われて来てるんじゃないか。そういう気が私にはしてならないのです。

体験の直接性と間接性の差異が、次第次第に解消の傾向を示しているということは、実物とコピーの差異すら今日以前のように成立しえなくなっている、これが本物でこれが偽物だという違いがなくなっていることに通じる。だ

からわざわざ本物であるというところを一所懸命証明するわけでしょう。こういうことを私たちは考えていかなければならない。こうした状況を作り出した元兇の一つに写真や映画やテレビがある。逆にこういう状態が映画やテレビを生んだわけです。

こうして、私たちがこれは私の体験だ、これは私の体験によって作りあげた自分独自の世界であると考えているものの内容が、実は制度によって規定され与えられたものであるかもしれないということも考えてみる必要がある。

「私は」、「私の考えは」、「私は自分の感覚を信じます、判断を信じます」——さっきのモンテニユは、自分を支えるものの存在は信じられなくても、自分自身は、あるいは自分自身の判断は、一切の偏見から解き放たれた判断は信じられるとし、その判断によって自己の世界を形成することを試みたわけですが、その自分自身の判断がはたして自分自身の判断たりうるのかというところに、今日の問題があるのでしょうか。我々の固有の世界だと確信しているもの、我々の固有の体験であると信じているものの実質が、実は制度によって規制され形成されたものであるということも、現に起りえているのではないのでしょうか。自分自身

の選択による自由な行為・行動であると思っていたものが、実は制度による制約の結果であるのかもしれない。つまり私たちは、私たちの経験すら制度化されているのではないかということ、一度は考えてみるべきではないでしょうか。

(二——三) こうして機械技術の抬頭によって、自然も人間も変わり、そして人間の経験や意識すら制度化されていくとすれば、現在の我々の世界というものは、それ以前の世界とおそろしく異なったものではないだろうか、少なくともそういう問題意識をもつ必要はないだろうか。そこで三番めに、世界や認識の構造の変化という問題を考えてきたことからも、ある程度問題の所在ぐらいはお分りいただけると思います。しかしこれは美学の範囲ではとても論じられるものではない。実に膨大な量の知識と、広い領域を見通せるような鋭い強い眼差が必要ですから、とても私などにはできません。しかし幸い先達のやっただいりんな整理がありますから、そういうものを参考にしながら、これもごくごく単純化してお話してみます。

これからお話しするのは、世界が、認識がこう変わったという事ではなくて、世界や認識の変化というものを捉えるために、ごく単純化して作りあげたモデルについてです。

おそらく最もナイーブな、というよりはプリミティブな世界では、人間はいわば自然の中に完全に包含されて、自然の動きに一喜一憂しながら、自分が自分であるという意識——自意識——もほとんどなかったのではないでしょうか。それはある意味では、人間と自然、あるいは主観と客観といったようなものの、まだ未分化の状態です。混沌とした、あるいは渾然とした状態にあると考えられます。その意味でまさに神話的状态です、人間が神話というシンボルズムを考えだす以前の、まさにそれ自体が神話の状態にある世界と言っていると思います。

ところが、少しずつ世界が、歴史が動いていきますと、人間には自然の運行というもののある種の法則性がおぼろげにわかってくる。ある種の自然の動きが次の年に掘って食べる野生の植物の根の太さにもずいぶん関係がありそうだというようなことが少しずつ気づかれてきて、それとともに農耕などが始まって行くのでしょう。たとえば太陽がいつも照ってくれていると収穫がいいし、逆の場合には収穫

がダメだということにやがて気づく。そうすると、太陽が生きていくうちに非常に大きな力をもっていると考えるようになり、太陽を諸々のものから区別して考えるようになる。つまり自然の中には、何か特別のものが存在しており、それが人間を超え、あるいは一般の自然をも超えたある種の力をもっているというふうに考えられてくる。たとえば、太陽を信仰したり、川を信仰したり、個々の自然物に超越的な力を求めて信仰する、いわゆる個別神 *Sondergötter* の段階が訪れます。そこでは少しずつ自然と人間とが分離していく。けどまだ大宗教のように宗教体系が確立されていませんから、しょっちゅう神々が入れ替ったり、地方によって異なったりという、流動的な状態にまだある。それは宗教的と言うよりはむしろ呪術的な段階だと言っていると思う。普通だと神話的——呪術的という順序はおかしいんですけども、私はあえてこの段階を呪術的と言います——理由はここでは述べませんが……。そういう中で、今度は個々の神々の力が次第次第に統合されて、やがて一つの人格をもったものにあらゆる個々の神々の力が集約されるという段階がまいります。いわゆる人格神の誕生。そして世界とは、一つの人格神によって生み出され統

御されるものだという認識が生まれてきます。この段階が、あるいは人格神がさらに絶対化された段階が、たとえば先の中世的な段階に対応するとも考えられるのであって、そこでは「神—自然—人間」という連関が考えられます。人間と自然は、同じ神によって生み出されたものとして対等であるかも知れませんが、一般的には、むしろ自然の方が、たとえばさっき言ったように、創造的な力を直接受け継いでいると考えられて、人間を超えたものとして考えられているのだと言っているようにです。

そういう段階がさらに少しずつ動いていくうちに、やがてむしろ人間の考える力というのが、世界を生み出しているのではないかという考えが生じてくる。神が存在するから私が存在するのではなくて、私が認識するから、私が存在するというように、人間の考える力に最も重要な意義が与えられるようになる。*"cogito ergo sum"* という言葉は知っていると思います。デカルトの、「考える、故に我在り」。たとえば、神がすべての存在の根源であるという世界が完全に成立していたら、考えるから自分が存在するんだなんて言えるでしょうか。当然「神在り、故に我在り」でなければならぬ。それが、考えるから自分が存在

すると言いたい方に転換していく。これは非常に大きな転換なのです。勿論デカルトの*"cogito ergo sum"* を、私が考えるから故に私は存在するんだという意味に、自分の存在の根源に自分の認識を置く考えと捉えることが、幾分強引な読み解きであるのは百も承知ですが、なおそう読み解いていいものも私は感じます。あるいは前にあげたベーコンの*"scientia est potentia"*——*science is power*——この場合の*"science"* は、人間の考える力であり、人間の考える力こそがすべてを統御する力なのです。この場合の「力」とは暴力の力ではなくて、世界を生み出し統御するという、根源的な意味の力でしょう。そういう世界においてこそ、自然も人間の認識によって捉えられるとされるのだろうし、自然についての知*"science"*、つまり自然科学が成立しうるのではないのでしょうか。

すべては人間の認識によって捉えられ、すべては人間との関係によって判断される——これが、具体的に言えば、*"science"* の時代だと思えます。そして、そのあげくに現出した世界においては、自然はもはや認識によって捉えられるのではなくて、機械技術によって捉えられる——かつては人間の生存のために、あったはずの制度が、今や人

間の在り方や認識まで規定している。つまり「制度あり、故に我在り、我思う」という状態に変化してしまった。それが、我々の時代かもしれない。いわば客体化された人間関係としての制度というものが、主体的な存在である人間にかわって、世界の中心に、いわば定位している。世界の法則はもはや個の人間の法則ではなく、制度的な法則とすら言えるのではないだろうか。これが傾向としての現代世界です。

実はもう少し詳しくお話するつもりだったのですが、大変簡略化しかつ単純化して、モデルのさらにモデルのようなものになってしまいました。ただ私は、現代の世界というものが、単に、安易な、人間的な考えではどうにもならないような側面をもっていることだけは言えると思います。人間中心の考え方を、もしヒューマンイズムと言うとすれば、現在は、単なるヒューマンイズムではどうにも救済できない世界であると……。勿論私は、人間に絶望しているわけでもないのですが、ただ近世ないし近代において考えられたような意味でのヒューマンイズムの世界では、すでにないのでは……。だからそれが悪いんだとか、それでいいんだとかいう価値判断には、私は直接は関連させない

つもりですが。ただ単に今の世界は悪い世界なんだ、前の世界の方がよかったんだと言っているだけでは何も生まれてこない。それからまた、今が一番いい世界だと現在を単純に肯定するだけでも、何も生まれてこない。やはり問題は、近代から現代への推移ないしはそのほざま、というものを十分に捉えて、それとの、さらには近代ないしそれ以前の世界との関連において現在の世界の特徴をある程度明確かつ客観的に捉えたいうえで、今日の世界に対して私たちが肯定的に対するか、あるいはペシミズムの底に沈んでいくか、安易なオプティミズムの中で無為に過すか、それぞれの立場からそれぞれにふさわしい方法で選択、決断すればいいのでしょうか。

さて概略このように捉えられた世界において、芸術というものはいったいどのような在り方ができるのだろうかという問題を、かなり心細くなつてまいりましたが、来週できる限りお話をいたすつもりです。

(二一—二) さて、私は現代というこの捉え難い、だが我がそこで生きている時代というものを、技術、制度化的の進行という観点から捉え、さらにそれを基にして、世界な

いし認識の構造というものが現在非常に大きく変化しているのだと捉えて、ごく図式的にそれを示してみたわけですが、そのような現代における芸術のありかたについても、当然以上の三点との関わりから考えるべきことになりません。

(二—二—二) まず「現代の機械技術と芸術」という問題についてお話をいたします。

機械技術が人間、あるいは人間的なものを大きく変様させることについては、前の時間にごく簡単にお話をしたと思います。芸術もまた——最も人間的なものと考えられませうけれども——例外ではない、つまり機械技術によって変様するということの例外にはならないと思います。そしてこの芸術と機械技術の関わりは非常に多岐にわたっており、まずし、また非常に深いものであり、そのうえ大変入りくんだものですが、この講義ではわりあい具体的なレベルで、いくつかの現象について、またもや大づかみに考えることにします。より根源的なレベルでの機械技術と芸術の問題については、前の時間でお話したこと、今日これからお話することをある程度参考にされながら、皆さんがそれ

ぞれの観点からぜひ考えていただきたいと思えます。

(a) まず第一の現象として、近代の機械技術を基礎として生じたと考えられる新しい表現領域、より具体的に言いますと、映画などをひとつの代表とする表現領域が考えられます。映画につきましては前にその研究のしかたについて述べた際に、ごく簡単にその特質と考えられるものについてお話しました。たとえば、映画が生じて二十年ぐらいたった頃、それは新しい芸術である、これまでの六つの芸術につけ加わった第七番目の芸術であるというように捉え方が、特にフランスなどにおいて、*septième art* (Seventh Art) という言葉すら生まれました。私は映画がかりに第七番目に生まれた芸術であると考えられるとしても、映画の提起する問題は、単に「新しい芸術」といったようなところにあるのではなくて、むしろ、かりに映画が芸術の中に加え入れられるとすれば、そのことによって芸術の概念ないし領域にある変化、変様がおのずから要請されるというところにあると考え、この点についてもお話をいたしましたと思います。

映画というものは、少なくともシネマトグラフィという機械技術を基礎としてのみ成立するところでは考えておき

ますが、そのように機械技術を手段として用いる限り、映画では映画に先だつて存在する具体的な対象や現象が不可欠の前提となります。言いかえれば映画を創作するためには必ず被写体というものが必要であるということです。確かに今日の映像現象の中には必ずしもいわゆる被写体の撮影によって成立していないものもあります。けれども、そういう問題について述べるにはここでは残念ながら時間的に余裕がありませんので、いわゆるシネマトグラフィという技術を根柢とするという前提でお話をいたします。いうまでもなく被写体という具体的な対象や現象は、我々のこの具体的な世界に所属するものにはかなりません。そういう点から考えてみますと、映画の撮影というものは——これは写真でも、またはテレビジョンの場合でも同様ですが——結局は具体的な世界から、ということとは映画をつくる側からみれば、映画をつくることに関わりなく既に存在する世界、既存の世界から、映画のカメラの視野にはいった空間的な部分及びフィルム長さに対応する時間的な部分を切り取ることに *découper, ausschneiden*——*découpage, Ausschmitt* ともいいますが——であります。 *découpage* などというフランス語を使ったのは、映画にちょっとでも

関心のある方はご存知のように、 *découpage* という語が「切り取ること」という意味の一般的な名詞であると同時に、ある映画に関する極めて重要な *term* になっているからですが……。ともかく既存の世界からある一定の時間的・空間的部分を切り取ることであります。それと同時に映画の撮影は、具体的な世界——前にも言いましたように「具体的」とは諸々の性質の共存状態をある点では意味しますが——をひとつの感覚的な性質、つまり視覚的性質に還元することでもある。映画の撮影は、既存の世界を視覚的性質というひとつの性質に還元しながら、ある時間的・空間的な部分を切り取ることに他ならないのです。そうして、そのように切り取られた個々の *fragment* を任意につなぎあわせ配列することから、一般的な映画の作品というかテクストというものは成り立つと考えられます。撮影によって生じた断片を、今度は機械的ではなくて、任意につなぎあわせていく。なお撮影も単に機械的ではなく諸々の技法的な配慮が行なわれることは十分承知してありますが、最も基本的なレベルで捉えれば、撮影は本質的には機械的なプロセスであります。それに対して断片の配列は任意の操作によります。

既存のものからある部分を切り取り、それを配列すること、それは在来の意味での創造 *creation* とはおよそ遠いところにあると言わざるをえません。創造とは最も根源的に考えれば「無からの創造」いわゆる *creatio ex nihilo* ですから、そういう点から言えば、映画の作品ないしテクストは、本来の意味の創造の結果としては捉えられないのではないか。それでは何なのか。それはおそらく、引用 *citation*, *Zitierung* と言ふべきものです。固有の法則に則った個性的創造をその自律性 *autonomy* のひとつの原理としてもっていると考えられるのが芸術であります、近代の美学上の規定では。つまりいろんな文化領域の中で芸術という領域がきちっと独立してある、その根拠は何かというのを探っていきますと、その最も重要なひとつに、それが個性的創造によって形成される領域であるということがあると思います。機械的手段による引用を本質とする映画が、もしかりに芸術の領域の中に組み込まれるとすれば、それは芸術の領域的変化でありまた芸術という概念の变化でなくて何なのか。すでにそういう問題が提起されてきた。なおこの引用という問題は、私は映画との関わりにおいてだけお話いたしましたが、今日の芸術における最も

重要な問題のひとつとして、論議されております。夏休み
に軽井沢の高輪美術館でマルセル・デュシャンの展覧会が
行なわれて観た方もおられると思いますけれども、あのデ
ュシャンのレディ・メイドのオブジェという考え方は、こ
の引用という問題ときわめて密接に関連をしているので
が、残念ながらここでは触れる余裕はありません。ここで
の第一の問題として芸術と機械技術の関連から生ずる映画
という新しい表現領域を捉え、それが創造というものでは
なくむしろ引用という観点から捉えられるべきではない
か、そのことによって芸術の概念の変様、変化が要請され
るのではないかということをおきます。

(b) それから第二番目の問題は、技術美という問題で
す。広い意味でのデザインの問題については、先々週簡
単に述べたと思います。いわゆるデザイン現象というも
のが、ごく単純にいわれる効用価値と美的価値との関連か
ら考えられるべき問題であるといえますと、そのデザ
インとはまったく別個のところに技術美というものを考え
る必要があると思う。技術美というと特にインダストリア
ル・デザインなどの関連を考えたいと思いますが、そう
ではなくて、デザイン現象の実現する美とは異なったも

のとして技術美を想定することができるし、しなきゃいけないんじゃないか。最も純粹に機能的な効用的なものを目指す技術体。自動車などですと売らなきゃいけませんから、一種のファッション性を加味してデザインを加えるということはあると思うんですが、そんなことはせずにひたすら効用性・機能性を追求する技術体があるんじゃないか。たとえば、ちょっといやなものですけれども、軍用機とか、宇宙開発用のスペース・シャトルとか、軍艦とか。もっとも武器も売るんですね、死の商人は。でもそれはデザインで売らんじゃなくて結局はいかに安く人を殺せるかという機能で売っていると思う。それらのものが、それ自体美なるものとして受けとられているという事実がある。美ではないという人もあると思いますが、美なるものとして受けとられているという事実も確かにある。それは、機能を発揮する以外の一切の余分のものをこそぎ落したフォルムの簡潔性というふうなものによるのか。あるいはまたひたすら機能性を追求した結果、昔から美学あるいは芸術学で言われてきたような形式美の原理にかなうような形が実現されたことによると考えるべきか。あるいはこれらの技術体の形が、その機能を私たちにきわめて明瞭に

直観させるがゆえと考えるべきか。技術美というものの解釈、説明にはいろいろな方法があると思います。今私は非常に簡単に、思いつくままアト・ランダムに三つの考え方をあげたのですが……。私が言う意味での技術美、ひたすらなる機能性を追求した技術体のもつ美は、それをいかに説明するかということとは関わりなく、我々に大きな問題を投げかけている。これは勿論自然美ではない。何故ならば人間の造ったものによって実現されている美だからです。これまでの美学においては、美は自然美と芸術美に大別されているのでありますが、しかし私たちは、今いったような技術美を、自然美ではないからといって芸術美に組み入れることはおそらくできないだろう。おそらくではなくて確実にできないだろう。美という価値を実現することを、その最終的な、究竟の目的とする人間的な営みとしての芸術、その芸術が実現する美というものに対して、有用性のみを追求する営みの結果である技術的存在が実現する美というものは、まったく別種のものであるはずですが、はたしてそれは、芸術美といかなる関連において捉えられるべきものであるのか。人間による美をいわば占有してきた芸術に対して、技術美はもうひとつ別の、人間による美

を我々に与えていることになるわけです。もし技術美の存在を認めれば、それは芸術の固有性、はたまたその dignity を大いにゆり動かしかねないと考えられる。これはしかも、私の単なる恣意的な想定ではなくて、むしろほぼ事実に近いものとして考えざるをえないのではないのでしょうか。これが第二の問題です。

(c) 第三番目の問題、それは新しいマティエール——素材ないし材料——という問題です。近代から現代にかけての技術の展開というものが、各方面で新しいマティエールを開発してきていることは、言うまでもありません。いまあなた方が使っている机の表面の材料などは、多分数十年前には存在しなかったものだろうと思います。あるいは、このスピーカーの振動板にしても、ベリリウムだのチタンだのといろんな材質が発明され、オーディオ・ファンをあわせて置いていることもご存知だと思いますが、そういう新しい素材は、芸術においても大きな出来事として現われてきているのではないのでしょうか。最も理解しやすい例は建築だろうと思います。これは、現代というよりはすでに近代の終わりにもう始まったわけですが、銅鉄、コンクリート、ガラスなどの新しい建築素材が、新しい建築上

の形式を実現したこと、これは言うまでもないことですが、またその後の建築のスタイル、あるいは建築的な主張に決定的な影響を与えていることも否定できない。一九世紀の末から今世紀の初めにかけていわゆる万国博覧会なるものが、ロンドン、パリ、ブリュッセルなどで開かれたのですが、その時に、いろんな新しい素材によって建物が造られたんですね。ロンドンの万博のときにはたしか水晶宮というガラス造りの建物があつたはずですし、あの有名なエッフェル塔もまた、新しい建築技術と素材の成果としてパリ万博を機に造られたということは、よくご存知だと思います。しかもそれが、万博という一時的な現象ではない現象だけではなくて、実は根源的に建築上の様式、形式に対する考え方を変化させたということは、否定し難い事実であります。いわば建築のありかたそれ自体を大きく動かしたのですね。これは一番わかりやすいと思います。

一方、物質性ないし素材性ということと最も無縁であると思われる音楽の領域においても、近代、現代のテクノロジーは、ある変化をもたらしているのではないのでしょうか。近代の技術は新しい楽器を生み出している。たとえばフルートのキイをうまく動かすしかけをベームとかいいう人

が作ったとか、そういう改良ではなくて、まったく新しい楽器を作っていることは確かです。たとえばこれは近代のことですけれども、アントワース・サククスがあのサクソフォンという楽器の特許をとったのが、一八四五年だそうですね、別段たいしたことではありませんけれども。サクソフォンが単にジャズの領域だけではなくて、いわゆる純音楽というんですか、クラシックというんですか、その領域においても用いられていることは言うまでもないことです。新しい楽器による新しいマティエールとしての音……。それからたとえば、電子的な技術をつかった楽器は、音楽をとっても変えたのじゃないでしょうか。今となつてはごくプリミティブな電子楽器ですけれども、オンド・マルトノという楽器がオリヴィエ・メシアンその他のフランスの作曲家に使用されて、きわめて特異な効果をあげていることはご存知の通りです。それからさらに現代の大きな技術的な所産としてのテープ・レコーダーの出現は、ミュージック・コンクレートとか、あるいはさらには電子音楽というものを生んで、音楽それ自体の根本的な性格にすらある影響を与えているのであります。もちろん現在ミュージック・

コンクレートなどはその力をほとんど失つてしまつていし、また、かつて鮮明な主張をもつていた電子音楽も、今日以前ほどの試みはなされていないのであつて、単なる一時的な現象にすぎなかつたのだと否定的に考えることもできるかもしれませんし、そういう考えをしている人もあるだろうと思ひます。しかしながら、ミュージック・コンクレートやミュージック・エレクトロニクが、それらの試みの中で、音楽そのもののありかたへのきわめて鮮明な、いや尖鋭な問いを投げかけたことは否定できませんし、またその問いがもたらしたのも否定できない。電子音楽や具体音楽を音楽の墮落した形として、あるいはあるまじき形として否定しても、具体音楽や電子音楽が音楽のありかたそのものに投げかけたあの問い、その問いがもたらすもの、もたらしたもの、もたらすであらうものまで否定することは、私はできないだらうと思ひます。たとえばこれはクラシックの領域だけじゃなくてジャズの領域でも——あまりよくは知りませんが——私の知つている範囲でいえば、一九六九年に発表されたマイルスのあの『ピッチェズ・ブルー』が、七〇年代のジャズのありかたに決定的な影響を与えたという事実もあるわけです。そういうことも考へて

みた方がいいだろうと思います。なお、クセナキスという作曲家は、電子音楽などの試みをやっているのですが、作曲にコンピュータを用いております。コンピュータとテープあるいは電子楽器の結合というものが、音楽にある新しい領域をひらいていることも、否定できないような気がいたします。なお一般に言うコンピュータ・アートについては、こことは別のところで考えたほうがいいと思います。それからさっき言いました画家のマルセル・デュシャンですが……。実は話しながらちょっと心配になっております。現代芸術を嫌いな方が多いだろうと思えますし、見たことも聞いたこともないと言われる方も少なくないと思います。が、芸術学をおやりになるかぎり、嫌いでもいいから少しは見、聞いたほうがいいと思います。そのうえでこれらの作品がつまらないというのはかまいませんが、デュシャンらの主張を知っておくこともやはり要るだろうと思えます……。それでデュシャンはこんなことを言っているんですね。現在の油絵というものは、工場において機械的に大量に生産される絵具を用いて描かれている。すでにそれだけで現在の油絵はレディ・メイドのものなんだ、既成品なんだと……。この言葉をどう解釈され、それにどう

同感され、どう反撥されるかは、あなたがたにおまかせいたします。これが素材の問題ですね。

(d) それから、これはもう前にお話したことですが、いわゆる機械技術的な方法とか手段による複製の問題です。複製の問題はどうしてもこの枠の中で考えられなければならないだろうと思います。

複製の問題が現在の美学・芸術学上の問題として非常に重要なものだということは、前にお話したと思います。言うまでもなく実物にかかわる体験と、複製にかかわる、あるいは複製による体験とは異質のものであります。これは言うまでもない。しかしながら、すでにお話したように、コンサートの音楽とレコードの音楽の差異の問題は、決して簡単明瞭に片づけられてすむものではない。実物とレコードの違いという在来の考え方で、演奏会音楽の体験とレコード音楽の体験とを全然違うものとして、論ずる必要のないものとして除去することは、私にはできない。前にお話しました音楽会場に存在する非美的な、非芸術的な要素その他を考えてみてもいいでしょうし、あるいはこれもお話したと思いますが、私などは今日の最も優れたピアニストのひとりとして秘かに考えておりますグレン・グールド

が、コンサートを拒否してひたすらレコードへの録音を通して活動を行なっていること——今後もそうであるかはわかりませんが、少なくとも彼はある時期それを明確に宣言して実践していたわけです。それはそれとして、もう一つ別の問題がある。現在私たちの音感あるいは聴覚というものは、そのほとんどの部分がレコード、テープ、放送などによって形づくられているとは言えないでしょうか。我々の耳の、音楽に対する感覚の多くの部分が、レコードやテープ、放送によって再生されるコピーされた音楽を通して形成されているというのが機械的コピーか。きわめて大量に制作されるというのが機械的コピーの特色ですし、それが反復されるということもまたその特色でありました。大量に制作され、何度でも反復されるこれらの媒体による音楽体験が、少なくとも量的にはコンサートによるいわゆる「生」の音楽の体験を圧倒的に凌駕していることは、言うまでもない。したがって、ある意味ではそれで形づくられた聴覚のありかたが、今日の音楽をかなり根本的に規定していることは否めないのではないのでしょうか。ある場合には——ポレミックにはしばしば、とすら言いたいのですけれども、講義でポレミックに

なっていないから——コンサート体験はレコードその他による体験の確認の手段として働いている場合すらある。これは結果だけ言うのですが、私はこのことは——私などの立場から言えば——美学的にもある程度論証されることだと思っております。ただその論証は、きわめて錯綜したプロセスをたどることになるだろうと思しますので、結果だけ言います。結果だけだとやや衝動的に聞こえるかもしれませんが、決して煽情的に語っているわけではありません。同じようなことは、程度の差こそあれ美術の複製についても言えるのではないかと。無数の画集、あるいは教科書の図版、はたまたあえていえば解説的ディスクールとともに授業中に投影されるスライドなど。それらが今日の一般的な視覚、造形感覚の形成にやはり非常に大きな作用をもっているということも、これも否めないだろうと思います。オリジナルとコピーの差異というものが、この機械技術的な制度化された世界においては解消の傾向にある——なくなったというのではないにしても——。しかしコピーにはなおコピー固有の特性があることも否定できません。それでは機械的コピーに固有の特性は何かと言えば、それは均質化であり相対化です。画集を例にとって考えて

みましよう——特に近世以降の油絵具による絵を集めた画集を。油絵具で描いた絵には、固有のマティエールというものがあります。もちろん他の場合にもそれはあります。油絵の場合にはそれが典型的に現われます。マティエール、つまり絵肌、肌理。たとえばヴァン・エイク。ヴァン・エイクの画面というのは非常につややかで平滑な画面です。一方ゴッホの絵になりますと、あの独特のタッチがありますね。それからルオーの絵になると、油絵具がこう盛り上がりつつなにかその辺のコンクリートの肌みたいになっている場合すらありますね。そういう肌理と言いますかマティエールと言いますか、個々の絵はそれぞれ固有のものをもっていろいろありますが、画集はそういうマティエールしをもっていますか。すべて上質紙の平滑なマティエールしかない。ゴッホのマティエールも消えるし、ルオーのマティエールもヴァン・エイクのマティエールも、全部均質になってしまふ。しかもマティエールは、特に近代絵画にとつては重要な表現上の要素なのです。それから絵には固有の大きさがあります。たとえばルーベンスの巨大な絵からワトーの可愛らしい絵に至るまで、絵は各々固有の大きさをもっておりますけれども、それらはおおむね縮小される

とともに大きさの関係さえが無視され、相対化される。すべての絵が同一の縮尺で縮めてつくられている画集にはあまりお目にかからない。大体一頁の大きさにひとつの絵を取めるといふ傾向がある。大きい絵でも小さい絵でも。つまり大きさというものが相対化される。それからまだあります。本来この絵はパリのルーブルに、次の頁にある絵はたとえばフィレンツェのウフィツィ、その次の頁にある絵は倉敷の美術館……。それぞれ異なった空間に、実物は存在する。そしてこの三枚の絵がかりに一枚は一七世紀に描かれ、次の絵は一八世紀に、次の絵は一九世紀初頭に描かれたとします。つまり絵というものはそれぞれが固有の時相において描かれ、固有の場に存在しております。つまり固有のトポスといえますか場というものをもっておりますが、画集においては、絵は容易にそれらの場から切り離されて共存せしめられているのであります。それは比較のためなんだ。多分そうでしょう。それは大変意義のあることであります。しかし比較・対照という作業は、すでにコンセプチュアルなプロセスであります。感性それ自体のプロセスではない。一枚の絵をそれとしてみるのには感性のレベルにおいてである。比較・対照するのはすでに概念化

の作用が付け加わったものであると私は思う。それは純粹に鑑賞的、エステティックなプロセスではない。絵を選ぶこと、絵を配列すること、大きさを決定すること、それはずでに画集の編集者のいわば作品解釈、あるいは読解の結果であり、そして編集者の作品の解釈・読解は結局編集者の主観にもとづいて行なわれる、その意味で恣意的な操作であることは否定できない。ですから画集を見るということは、実は絵のコピーを見ることで足りない。それだけではなくて、ある編集者の解釈の結果をいわば読むことなのでありますが、はたしてその自覚が明瞭にあるでしょうか。画集を見ても鑑賞体験は可能なかもしれないし、あるいは事実鑑賞が行なわれると言ってもいいかもしれないが、しかしそれは、鑑賞の概念化であり、概念化された鑑賞と言えはしませんか。このことはレコードやその他にも言われると思います。曲の配列、マイクのセッティング、そしておおむねレコードのジャケットの裏には解説文が書かれております。それを読んで聴く場合も少なくないと思います。コピーの問題というものは、ですから、単に実物とコピーという関係からだけでなく、今いったような観点から、最も根本的に美意識ないし芸術に関わる意識

への関わりにおいて考えられなければならないのではないかと、私は考えております。

技術と芸術の結びつきという関わりから、まず考えなければならぬ問題として、ここでは四つだけ挙げた。もちろんこの四つ以外にも多々あることは承知しておりますが、今のところこの四つが美学の側で考えなければならぬ、緊急度の高いものだと私は思っております。この(a)、(b)、(c)、(d)のどの一つでも大きな問題です。本當言うと、考えるのがちょっとそらおそろしくすらなるほどの理論的な問題をはらんでいるように私には見えます。

(二―二―二) 現代を考える場合に、制度化の問題を考えたので、ここでは制度化の問題と芸術の問題の関係を考えなければならぬ。制度、あるいは制度化と芸術。ここでは、ややアト・ランダムに三つほど問題を捉えてみます。

(a) さて先週私は制度というものを、機械技術によってひらかれたいわば「空ろな空間」*espace vide*、もはや自然ではなく、だが未だ完全に人間化されていない空間ないしは空隙として捉えたはずです。そしてこの意味での制度

というものは、人間にとってはもはやかつての自然と入れ替わってしまったとも言ったはずです。かつて我々人間は人間の外に自然を見出し、自然をもっていたんですけども、今、個々の人間は自分の外に制度しかもっていないということもお話した。制度化の進行とはとりもなおさず自然の消滅を意味するのです。今日厳密な意味での自然はない。これも言ったと思いますが、私がハイウェイから、自動車の窓を通して眺める自然は、すでに制度化された自然である。人間によって環境として設定され——これも言ったと思いますけれども——保護される自然などというのは、本来の自然ではない。自然災害といわれるものすべては、実は制度的災害であります。このような自然の消滅は、いったい芸術に何をもたらすのでしょうか。landscape (風景)ではなくて cityscape という言葉がある。本当はこの間にもうひとつあるんです、中間が。それは何かという townscape というんですね。town と city は違う。town というのはまだ人間的な集合だけれども、city になるとこれは完全に制度ですね。cityscape——鳥のさえずりや小川のせせらぎの音に変わって何があるか、都市騒音があります。山や川の有機的な線にかわって、高層ビルの

無機的な線があります。だから landscape じゃなくて日 cityscape に接しているということ、鳥の鳴き声やせせらぎや松籟ではなくて、自動車の音や隣の安っぽいステレオの音や、いろんな都市騒音、雑音にとり囲まれて育っているということが、人間の感性に何ら変化をもたらさないでしょうか。どうなんだろう。しかし問題はそれだったらまだいい。私は先週非常に図式的に世界構造とか認識構造について述べましたが、その時現在の世界は人間を超越した存在によって少なくともその構造を根本的には決定されていないと言ったと思います。これもくれぐれも誤解していただきたくないんですけども、私は現在において超越的存在がないなどとニーチェみたいに明確には言えない。むしろあってほしいとすら思います。ただ、現在のこの世界の構造を根本的に決定するものとしては、ない。今のこの世界は、超越的存在によってその構造を決定されている世界ではない、この認識だけは私の如き臆病者でもできます。しかも自然もない。イングマール・ペルイマンが描き続けているような、少なくとも超越的存在が今の人間から姿を隠しているという世界……自然もない……。とすればこの世界というものは、すべてが同一の人間の、し

かもその「人間的」は「コギト」の人間的ではない、むしろ制度的な……、すべてが同一の人間的の制度的レベルで統一されていることになるでしょう。つまり我々の世界は有限な相対的な意識の支配する世界であります。意識の絶対化などというものすら、私たちにはもはや過去のものとしてしか想定しえない。ヘーゲル……。

かつて人々は芸術創造の能力を天才と呼びました。だいたい天才という言葉がヨーロッパの美学的思考の脈絡の中に定着するのは近世ですが、少なくともかつて、つまり近世・近代の人々は、芸術創造の能力を天才と呼んだのですね。そして天才というものは学ぶこともできないし教えることもできないもの、教授学習不可能なものとして、まさに人間の有限なる意識の有意のレベルを超えた才能、だから天から与えられた才というわけです。そしてその天とは何か。中国や日本で言う天ではなく、*bonne* (天才) というものの根本に何があったかというところ、これも先週お話ししたあの「産出力をもった自然」——神の創造力を直接受け継いだと考えられ、その意味で人間の意識を超えている、あの産出的自然——こそが、この天才の根源であると考えられていた。これは一九世紀前半のドイツ美学が特に力を

入れて考えていることです。カントから、シェリングその他を通じてヘーゲルに至るまで、天才ということについて彼らは精力的に考えた。私は先程我々の世界は自然を失った、そしてかりに自然を想定してもそれはむしろ *natura naturata* と呼ばれる「所産的自然」、個々の対象と法則性の集合体としてしか捉えられないと言った。いや、もっと端的に自然はないと言ったし、この世界は有限の意識によって統一された世界だとも言いました。このような有意のレベルで統一された、自然のない制度的な世界においては、純粹かつ厳密な意味での天才はその根拠を失ったのであります。天才の根源がなくなってしまった、今は。

さて、それでは天才にかわるものは何でしょうか。それは有限の中で相対的に優れた能力——学習によって相対的に他から際立った価値を獲得した能力か、あるいはきわめて人為的に相対的な特徴を付与された能力か、いずれか。幾分相対的に資質が優れていて、それが必死になって自己を練磨していった他から相対的に抜きん出ていく、そういう能力か、あるいはひとつのあたりまえの能力に、ごく人為的にいろいろな目立つような特徴を便宜的につけ加えたものか、そのどっちか。いずれもタレントと呼ばれるので

す。ただし私の言った前半がヘーゲルの定義するタレント
で後の、単なる能力に人為的に特徴をくっつけた能力とい
うのが、いわゆる今日のタレントと私は思います。さて
問題はここにある。天与の才は有限の意識を超えたいわば
超越的なものに根拠をもちますから、天才によって実現さ
れるものは有限性をもたない。価値の持続性、恒常性とい
うものが保持されておりますが、タレントというものは、
今日的であれヘーゲル的であれ、有限の中にしかその根拠
をもたない。したがってタレントによる所産というものは、
時の推移とともにやがて忘却される宿命にある。一時
的な愛好が終わるとやがて忘却されるのであります。ハイ
デガーは「作品は保たれる」と言いましたが、タレントの
所産は消費されるのであります。これは決していわゆるタ
レントというものだけに限っているのではない。私は現在
の芸術の所産といわれるものもつ運命だらうと実は考え
ている。消費されるのであります。この消費現象は、現在
のいわゆる芸術領域、在来の領域の中ですら現に起きてい
る。音楽においても、絵画においても、演劇においても。
だからそれに気がついた人々は、何とかして有意のレベル
にはなく芸術の創作の根拠を求めようとする。何処にあ

るか——超越的でなく、しかも有意でないもの——無意
識。しかもこの無意識も、自然や人間を超えた無意識では
ない。一九世紀ドイツのある哲学者は、人間を超えたもの
を無意識と名づけたのだけれども、それではもはやない。
それではここでの無意識は……意識の下。フロイト的な
無意識の中に人々は芸術の創造の根源を求めようとした。
その具体的な現われは、たとえばシュールレアリスム。あ
るいはもっとアイロニカルなことがある。コンピュータ
ー・アートというものが試みられていますが、それはある
意味でコンピュータに有意のレベルを超える手がかりを
求めたものでしょう。コンピュータは人間の意識ではな
い機械的演算能力ですから。そこに入れるデータは有意の
ものであっても、計算は無意識的に行なわれるのですか
ら。人間のつくりだした機械によって有意の限界を破らう
とさえ試みている人がいるのです。何たる営みでしょう
か。偶然性の導入——チャンス・オペレーションなどとい
うものも、すべてこういったぎりぎりの状況の中で創造の
根源を探る、何とも言いようのない試みです。現在、芸術
創造は非常に困難な状況にあります。そしてこれはひとつ
には芸術の普及、一般化によって生じたことでもある。芸

術の普及、一般化は何によって行なわれたか。芸術の制度化によって。

(b) 制度化は、意識自体を均質化するものです。私は先週、経験の制度化ということを言った。現代を考えると、以上避けられない問題ですが、経験すらが制度化されている。いわゆる創造的な——もはや「いわゆる」をつけなければならぬ——行為すら、この全般的な均質化から逃れられない。逃れうる唯一のもの——天才も不可能である。個性的・個人的な行為に対する制約……。日常の世界はほとんどこの制約だけです。個性的ということすら実は制度化の異なった側面でしかない。芸術の領域はまだそれでも個性の砦なのかもしれません。けれどもその砦にすら、制度による体験・経験の均質化の波が容赦なく押しよせているのです。だから現在の芸術においては、芸術の一般的方法則というものが問題にされざるを得ない。天才が誇らかに芸術の根本に据えられていたときには、芸術には法則はないと考えられていた。天才はただお手本をつくる。天才すらそれがいかにして手本たりえるかはわからない。学習も不可能、教授も不可能。ところが制約がどんどん強まると、芸術創造における法則性が増大して行く。今

日、あのロマン主義的な美学において完全に否定されていた芸術の法則性というものが、大きな問題となっているわけです。このへんが本当は私が今考えていることなんです。言語というものは、我々の心を伝え意思を表現する手段であると同時に、それは一つの体系、法則のかたまりでもあります。そうですね。芸術を言語として捉えるという考えが、何故、今日の美学・芸術学の中で、否定しようがしまいが一つの主要な傾向としてあるのか。私たちは自由に語り、す。けれども一方では日本語なら日本語というものの法則に従わざるを得ない。簡単に言えば、自由に語るような側面をパロール、法的な部分をラングとソシユール言語学では言うのですが、現在の芸術現象の中に芸術的なラングを探していくという研究の傾向があるのは、当然なのです。つまり芸術創造のあの神秘や秘密は、次第次第に失われて行っている。芸術の聖なる領域もこの制度化の中で変質しつつある。それでは現在の芸術の聖域とは何でしょうか。それはおそらく、かつて天才たちが、あるいは神からの、あるいは自然からの靈感によって創造した、あの過去の所産としての芸術に関する記憶を保存する場、この制度化の波の中で、せめて過去の芸術に関する我々の

記憶が失われないための聖域であるとすら言えるのでしよう。私はこのことを否定的に考えるつもりはありません。追憶というものもまた現在の体験であることは、確かですから。しかしながら現在の表現として産出される芸術の聖域ではなく、多くの今日の芸術的聖域は、過去の所産としての芸術への追憶的評価のための聖域であるということは何を意味するのでしょうか。そして過去の記憶の保存量が、いわゆる教養の度合をはかる基準になるとすれば——事実そうであると思いますが——、今日の芸術はその意味で、教養としての芸術であります。教養主義的芸術理解が一般化しているのも余儀ないことであろうと考えているのです。だけど、真の教養というものは、過去の記憶の保存量ではなくて、過去の記憶を自分の中に生かして自ら形成していくことでしょう——。こんなことは誰でも知っていることです。教養という言葉には、「つくる」という意味があるのです。つくられ与えられたものを単に蓄積していくものでは本来ないのです。悪しき教養としての芸術、生氣のない教養主義的芸術自体が一般化するのも、まさに制度というものの進行のもたらしたものだらうと思います。

(c) 最後に、芸術制度としての展覧会、演奏会。これも

全部とは言いません、そのある部分。展覧会や演奏会なども実はあの複製と同様に、相対化、均質化を促進する作用をもつのです、場合によっては。先程も言いましたけれど、作品には各々に固有の創造の動機があるでしょうし、あるいは創造の状況があるのでしようし、そしてまた各々がそれなりに固有のトポスというか時間的・空間的な場をもっていると考えられる。展覧会や演奏会のあるものは、そのような固有の創造の動機、状況、トポスなどを無視して、それらとはまったく別種の理由によって作品を配列してはいないだろうか。たとえ同じ作家が同じ年代に描いたということであっても、私は作品が共存せしめられる理由にはならないと思います。少なくとも美的な理由にはならないと思います。それは近代の美学が主張してきたことでもあります。作品は、その唯一性——ただひとつしかない、他とはまったく異なった、比較を拒否するということ——に価値の根源があるといわれてきたわけです。近代美学的な観点から言うと展覧会などにおける作品の共存状態は理論的には認められないとすら、ある意味では言えるのです。一人の作者の、同じ時代の、あるいは同じテーマで描かれたものなどが並べられているというのは、まだそれ

自体根拠をもった展覧会です。多くは恣意的な羅列であると言えなくもない。演奏会も、その意味では同じです。たとえばバッハがいろいろなカンタータを書いています、そのあるものは、たとえば「三位一体祭後の第二七番目の日曜日のため」に書かれたものであって、その意味でそれは聖なる日に捧げられた曲だろう。「聖なる日」というのは人為的に動かせないから聖なる日であって、だから政府が設定した国民の祝日なんているのはちっとも「聖なる日」じゃなくて「制度的な日」なんですね。「聖なる日」というのは人為による変更を許さない。人為を超えた超越者によって決定されるのが聖なるものであって、かりにバッハが——教会も制度化されていると言えばみもふたもなくなりますけれども——聖なる日のためにカンタータを書いたすると、今日多くの彼のカンタータは、聖なる時間から強引にもぎとられて、時には世俗的楽曲と共存せしめられている。東京文化会館とか、NHKホールとかいう無機質な空間の中に置かれて、晩飯を食いそこなった客があたりふたと駆け込んでくる俗なる空間の中で、演奏されているのではないでしょう。極端に言っているのかもしれないけれども、そして今日多くの展覧会や演奏会が企業的観

点から企画されるにいたっていることも確かです。展覧会や演奏会などによって、いわゆる実物と接する、生に接することが、必ずしも複製による相対化、制度化の歯止めにはならないのだということは、それくらいは、指摘されているのだからと思います。

さて本当はこの後で、前の二つを総合しながら現代的世界と芸術という問題を述べて、この雑然たる講義にある帰結を与え、そしてこういうネガティブな問題をやらざるを得ない羽目になった私の無様な過去の経験を、参考のために——こういうことはやっではないけません、軽々しく現代などという問題をお考えにならないほうがいいということ、前車の轍として示すはずであった。私の講義に教育的価値ががすかにでもあるとすれば、近代を明確に把握し、しかも現代の問題は時に不毛なのだということ、十分に知り、それでもなお現代の問題を考えずにはいられない何ものかを感じる場合以外には、現代の問題に関わるべきではないということを身をもって示すことなのでしょう。しかしそれすらお話できなくて、その意味では無価値なお話になって終いました。以上です。

付記

本稿は、一九八一年二月三、一〇、一七日の三回にわたって「芸術学」の枠内で行なわれた講義を録音したテープから起こした原稿に、若干手を加えて作られたものである。講義は、ノートを読むという形ではなく、ノート(覚書)をもとに自由に語るといったため、大部分の説明や例はその都度思いつくままになされ、引かれたものである。そのため適切さに欠けたり、また曖昧な部分も少なくないが、あえて訂正は加えなかった。訂正は、あまりにも明白なくりかえしや無意味な表現など、きわめて限られたものに対してのみなされた。一年生を主体とする一般教育の時間で、現代芸術について語ることの困難さのみを露呈した講義であり、こうして再録することに何ほどの意義があるのか、私には分らない。予定されたうち、二―三、および三の全体は結局触れられずに終わったが、かりに時間があつたとしても論議を十分に展開することは望めなかつたにちがいない。この講義では現代芸術のネガティブな面が強調される結果になっているが、それは安易な芸術理解をいましめ、独自の思考をうながすための刺戟として意

図的になされたものであって、それ以外のものではない。勿論芸術——特に現代の芸術——が否定性、特質としてもつことは指摘されなければならないが、その否定性、ゆえに現代芸術を否定的に評価するつもりは、もちろん私にはまかつたくない。

なされるべき多くの論証が省略され、説明なしに結論をやや強引につらねたというくらいはあるが、これも先の意図と時間的制約による、その意味ではやむをえぬものであつた。

テープから原稿を起こすという困難かつ不毛な仕事をなしてあげてくれた芸術学科の何人かの学生諸君に心からお礼を申し上げます。

一九八二年二月

浅沼