

ビジュアルの世界に —複製技術時代の現実感—

犬塚潤一郎

生活文化学科

Towards a Visual World
— Realities in the Age of Medial Reproduction —

Jun-ichiro INUTSUKA

Department of Human Science and Arts

How have we received “actual feeling” from the images which we see in our media-society?

There is more what we see through media than that with which we actually meet. Media technology fills society with signs through reproducing a sign from a sign.

For this mediological inquiry, I refer to Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, comparing to other essays on photography as Barthes’ and Sontag’s, with the conceptual framework from Augustin Berque’s mesological approach, which distinguishes three levels for the world; the earth, biosphere, and a level of milieu, and Jakobson’s linguistic model of the sifter.

Key words : Mediology メディア学, Benjamin ベンヤミン, Augustin Berque オーギュスタン・ベルク, Mesology 風土学, Media art, reproduction 複製技術, photography 写真

見ているものの現実と真実

私自身にも写真家としての小さな一面があるのだが、デジタル技術がもたらした今日の映像の時代のある様に対しては、写真に始まる機械がもたらす映像の持つ意味についての再考を迫られる感がある。それは我々が“見ているもの”についての現実と、真実との間に立てられた問いである。

写真についての考察といえば、誰もすぐに思い起こすのはロラン・バルトの『明るい部屋』(Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980年)¹だろう。写真からこちらを見つめるもの、“それは=かつて=あった *ca-a-ete*”、についての現象学的考察は、写真の意味を我々につきつけてくる。

写真が日常に氾濫するなかでは、この写真のノエマは、本質的には抑圧されないながらも、無関心に生きられるおそれがある。そう指摘したうえで、なおバルトは、「映像の真実性から、その映像の起源にあるものの現実性を引き出したのだ。私は独特な感動のうち

に真実と現実を融合させたのであって、そこにこそ「写真」の本性—精髓があるとしたのである。なぜなら、絵に描かれた肖像は、いかに《真実》に見えようとも、どれ一つとして、その指向対象が現実存在したという事実を私に強制しえないからである²と記した。

しかし近年の、デジタルの画像技術による、起源となる現実から二次、三次、四次と無限に遠ざかるようにして生まれる新たな現実性の氾濫は、このわずかな年代の変遷において、写真的映像について意味の変遷がもたらされたのかとも感じさせる。

このような新しいテクノ画像 *technical image* の考察については、ヴィレム・フルッサーの『写真の哲学のために』(Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 1983年)³が新たな視点を与えてくれる。フルッサーは、道具 *Werkzeug* および機械 *Maschine* と対比した意味での装置 *Apparat* (思考をシミュレートする記号ゲームの玩具) という概念によって、今日の社会における人間性をとらえ直そうと試みる。また映像の

持つ文化性が社会の一領域にとどまるだけでなく、今日の社会構造の本質にかかわる問題であるとの意識は、デリダやスティグレールの論考⁴をはじめメディア社会一般についての問題意識に広がっている。なかでも、レジス・ドブレのメディアオロジー関連の論考、例えば『イメージの生と死』(Régis Debray, *Vie et mort de l'image - Une histoire du regard en Occident*, 1992年)⁵における、西欧的な眼差しという特徴によって“芸術”を再構成して見せ、芸術の時代に続くビジュアルの時代としての今日の社会のモデルを提示するやり方には、視覚と芸術の関係を比較文化の視点から問い続けているものの一人として、意を同じくする感がある。

このような考察を通して自分の考えを整理するにつけ、一方で、これら新たに提示されているようなモデルの骨格あたりに、既視感のあるものが見出せるようにも思えるのである。それは、ヴァルター・ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』(Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936年/*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*)⁶において明らかにしようとしていたものである。ベンヤミンの写真論としては、『写真小史』(Kleine Geschichte der Photographie, 1931年)⁷があるが、アウラという概念で知られる同書が主として、写真技術初期の具体的な作品を例にあげながらの芸術・写真理論批判であるのに対して、『複製技術時代の芸術作品』は視点をより一般化し、映像を扱う機械技術による芸術と社会、政治の批判書となっている。最晩年の作で、死の前年(39年)まで手を入れ続けていたという。

本稿では、現代のメディア社会論と対比する形でベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』を再検討しながら、デジタル技術がもたらした今日の映像の持つ意味について考察したい。またその際に、オーギュスタン・ベルクによる技術・象徴・風土のモデルを適用することの有効性を問い直したいと考える。

モニターの向う側とこちら

携帯電話にデジタルカメラが内蔵され、撮影された像が即座にブログに掲載されてインターネットに公開される。その一方で、映像を通して社会を知り、テキストを通じて社会に参加する。人の内面の近さ親しさを、ネットを通じたつながりのうち感じとる。作り

ごとでも仮想でもなく、我々の社会の現実である。

現実感が希薄な、といわれてきた情報生活が普通の日常となる今日、人間にとっての“現実”とは一体どのようなものになりつつあるのか。

今日の社会を生きる我々にとって、働くこと、住むこと、知ること、感じることなど、自分とのかかわりにおいてある“世界”は、具体的であるとともに知的な対象である。この二重性は、日常の中に課題を設定して、普段のものの本当の姿をあらためて考え直してみようとするときに、我々にとっての視野設定のようなものとして現れてくる。

例えば、市場に競争する事業構造を考えるとときや、生きられるまちの再生を志向するとき、そしてこれからの社会に応じる人の教育の仕組みを構想するときにも、知的に理解され表現されるもの(intellectualなもの)と身体的に触覚され行為されるもの(tangibleなもの)との相克や相互関係を、ものごとのありさまをとらえるための枠組みとして想定することが、構想のための方法論としてしばしば利用されている。

ながらく人にとっての現実とは、目の前にあり、触れようとすれば触れることができ、温かく、冷たい、柔らかく、硬い、重く、軽い、そのような身体との近接関係にあるものの延長としてとらえられる、世界の内容であると感じられてきたのであろう。しかし、その裏側を見て触っても何もないディスプレイの“中に”見られるものに、本質的にそこにはないものであるコピーの連続と重なり、自分の仕事や、有用な知識や、人々とのつながりという、それもまた否定できない私的な現実を今日の我々は見出すことだろう。

tangibleな現実とは、繰り返され次第に意識下に沈殿する平凡と、新鮮な生の驚きとのコントラストを備えている。両者の比率の変化や差異が、人生の遍歴や意味と重ね合わせられることもしばしばである。伝統的には、intellectualなものはそこからの飛翔であり、人の自由の存在論的な根拠でもあったであろうが、ディスプレイの向こう側にしかなく、本質的にはどこにもないものによって、そしてそれらの無限の繰り返しによってなる我々の新しい“世界”に、自由を重ねようとするとズレがあるようにも感じられる。バルトは写真の中に、両者の重なる瞬間を見出したのだろうか。そして我々はCG画像の中にそれとは異なる新しい関係を、あるいは対照的な消失を再確認するというのだ

ろうか。

メディアの技術は我々の生活時間の大半を巻き込みつつある。そのような現実の中で、映像というものの意味内容に、我々はどのように“実感”をえているのだろうか。

メディアがもたらす現実

メディアロジー（メディア学）の提唱者であり、記号性と技術性の両面の総合からメディアをとらえ、現代の社会と政治を批判的に考察するドブレは、イメージの歴史における3つの転換期を区別する。①〈言語（ロゴス）圏〉と偶像の時代（文字の発明から印刷術の発明まで）、②〈文字圏〉と〈芸術〉の時代（印刷術からカラーテレビまで）、そして③〈映像圏〉と〈ビジュアル〉の時代である。「われわれはいまこの時代（ビジュアルの時代）を生きている」⁸。

人間にとっての世界が、自然科学の対象となるような生の（純粋な）存在としてあるのではなく、文化という様態として、相互関係としてのものであることは、学問的な知見を問わずとも、現代人の実感だろう。広告が生み出す“実体”の絶えざる消費の円環に、働くこと、作り上げること、生み出すことなどの“行為”や、楽しむこと、喜ぶことなどの“実感”が溶け合うようにつながっているという思いは、ときとしての空虚さの感とともに、多くの人々のものだろう。言語・文字、あるいは偶像・芸術の時代におけるイメージと人との遠さは、近づくための資格を人に強要したが、ビジュアルの時代におけるイメージは我々を巻き込み放さない。イメージはもはや、信仰や観照の対象ではなく、行為の対象であり実感の源であり生きられる世界の下にある（基盤である）、とさえいえるような気になってくる。このような現実感、現代人の精神病的な状況がもたらすものなのか、あるいは新しい知覚の統合と、新たな世界（相互関係としての生きられる世界）への移行を示すものなのだろうか。

ドブレがメディアの時代と指摘するところ、我々生活者が迷い込んでいるところを、あらためて眺め直してみようとするときに、我々はベンヤミンのあの考察『複製技術時代の芸術作品』を思い起こさずにはいられないだろう。「芸術作品の複製、ならびに映画芸術が、芸術の従来の形態にどのような逆作用を及ぼしているのか」⁹と問いなおすことによって、我々の社会の特

有の構造を明らかにしてゆこうとする試みである。

複製する技術

グーテンベルクの活版印刷術が人間社会と人間存在のありように対してもたらした変化についての考察は、今日の社会の特徴の基本構造を分析するうえで意義深い。例えばマクルーハンは、手触りや皮膚感覚でとらえられた形としての世界（身体的・触知的な関係によって認識される世界）と、そのような形の認識と結びついた音・話し言葉によって表現・かたちづくられる世界（声の言語・聴覚的な世界）、および声と対応した表音文字に置き換えられ統語構造によって再現される世界（文字的で関係構造を基盤とする世界）との間の結びつきを、活版印刷術は分断し破壊したと論じる¹⁰。

一方ベンヤミンは、この印刷術が文字において果たしたことを、世界史的で一般的な現象の一例として¹¹、つまりそれに続くグラフィック印刷（リトグラフの技術）、そして写真の技術（photographとしての本質において映画、そしてTV・ビデオを含む技術）の社会化とを、一貫した傾向としてとらえ直す。

ベンヤミンの指摘のひとつは量と速度の変化にある。印刷術が文字を多量にし、グラフィック印刷が画像の多量化とともに文字の社会的展開速度に画像を合わせることができるようになる。文字と挿絵を備えた新聞（news）の誕生である。そして写真の登場はそれに拍車をかけるだけでなく、グラフィックの速度を、文字を追い越し、話しの速度と同じにする。ベンヤミンの時代であれば映画がそれであり、その後の、画像が話しかけるTVの登場がそうである。そして今我々がインターネットにみるのは、そのような文字、音声、イメージが互いに重なり合いつつ量と速度を競い合う状況だ。

量と速度は豊かさをもたらしたのか、と立ち止まって問い直すことはできるだろうか。象徴的で構造的な図像や絵画はともかくとしても、写真は少なくともその技術面において、統語的な構造を本質としてはいない¹²。だとすれば触覚に代わる視覚によって、我々は分断された結びつきを、量と速度のマルチメディア状況において再び取り戻しているのだろうか。しかしマクルーハンの指摘する分裂病的な心理状態（身体・声・文字のそれぞれの世界の間の分断）は、むしろ明ら

かに進行しているように感じられるのではないだろうか。

世界の分断あるいは再統合の可能性を問い直す意味で、ベンヤミンのアウラ *aura* にここで目を向け直してみたい。

複製技術の急速な浸透が芸術の大衆化をまねき、芸術作品からアウラという唯一性の輝きを失わせてしまった、といったふうに“衰退し消失する”ことにおいて有名になったベンヤミンのアウラとは一体何を意味しているのか。それは一般には次のようにとらえられているだろうか。アウラとは、伝統的な芸術作品の唯一無二性の価値にあるものであり、新しい技術である写真術が、芸術作品を複製することによってその唯一無二性を奪い去り、さらに写真及び映画というそれ自体の作り出す作品を芸術作品と同列に並べることによって、芸術作品それ自体からアウラを喪失させしめることになったのだと。そしてそこには、少なからぬ懐古と感傷の気持ちを込めて。

あらためてベンヤミンの言葉を読み直しながら、アウラという問題設定がどのように展開されたのかを確認し直したい。

「どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもついまーここ>的性質—それが存在する場所に、一回的に在るという性質である。しかし、ほかならぬこの一回的な存在に密着して、その芸術作品の歴史が作られてきたのである。その歴史に作品は、これまで存続してきたあいだ従属してきたわけである。時がたつにつれて作品の物質的構造がこうむる変化にしろ、場合によっては生じる作品の所有関係の変遷にしろ、その歴史の一部である。物質的構造の変化の痕跡は、物理学的ないし化学的分析によってのみ明らかになるが、これを複製に対して行っても仕方がない。所有関係の変遷の痕跡は、ひとつの伝統の問題であるが、この伝統を追跡するためには、オリジナルが存在している場所から出発せざるをえない。(中略)手製の複製に対しては、真正なものはその権威を完全に保持するのであり、手製の複製に模造品という烙印を押してきたのだが、しかし技術的複製に対してはそうはいかない。それには二つの理由がある。まず技術的複

製は手製の複製よりも、オリジナルに対して独立性を持っている。(中略)第二に、オリジナルの模像 (*Abbild* [写像]) を、オリジナルそのものが到達できないような状況の中へ運んでゆくことができる。(中略)

芸術作品を取り巻く状況のこのような変化は、他の点では作品のありように影響を及ぼさないかもしれないが、しかし芸術作品の<いまーここ>的性質だけは必ず無価値にしてしまう。(中略)芸術作品の場合この過程はあるきわめて敏感な核に触れるのである。自然物はこれほど傷つきやすい核を持ってはいない。この核とは芸術作品の真正さである。ある事物の真正さとは、この事物において、根源から伝承されうるものすべてを総括していることから、その歴史的証言力までが含まれる。後者つまり歴史的証言力は、前者つまり物質的に存続していることに基づいているから、物質的な存続が人間に依存しなくなってしまっている複製においては、この事物の歴史的証言力もまた揺らぎ出す。もちろん揺らぎ出すのは歴史的証言力だけである。しかしそのようにして揺らぎ出すもの、それは事物の権威、その伝統的な重みである。

これらの特徴をアウラという概念でひとまとめにして、こう言うことができる—芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである。」¹³

ここで指摘されている、芸術作品の“物質的構造の変化”と“所有関係の変遷”の痕跡、物質的で歴史的な“重み”とも呼べるものは、さらに、芸術の領域にとどまらない一般的な状況において捉えなおされる。

「この過程の持つ意味は、芸術の分野をはるかに超えて広がってゆく。(中略)複製技術は複製に、それぞれの状況の中にいる受け手の方へ近づいてゆく可能性を与え、それによって、複製される対象をアクチュアルなものにする。」¹⁴

「歴史の広大な時空の中では、人間集団の存在様式が総体的に変化するのに伴って、人間の知覚のあり方もまた変化する。人間の知覚が組織される

あり方一知覚を生じさせる媒体 (Medium) 一は、自然状態のみならず、歴史的な条件にも制約されている。(中略) 知覚の媒体におけるいろいろな変化、私たちが同時代人として目にしているこの変化をアウラの凋落としてとらえるなら、この凋落の社会的条件を明らかにすることができるのである。」¹⁵

芸術の領域を超えた問題として設定しなおすということの意味は、人間の空間と時間についての知覚の問題としてとらえなおすということである。

「そもそもアウラとは何か。空間と時間の織り成す不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。夏の午後、静かに憩いながら、地平に連なる山並みを、あるいは憩っているものの上に影を投げかけている木の枝を、目で追うこと一これがこの山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである。この描写を手がかりにすれば、現代におけるアウラの凋落の社会的条件を見抜くのはたやすいことである。」¹⁶

芸術作品によらず人間の、空間・時間についての知覚一般の変化の問題である。アウラの問題とは、このようにしてみれば、時間においては“歴史性”、空間においては“場所性”の問題であるといえるだろう。考察の対象としてそれらはきっぱりと分けられるものではなく、社会における人間存在のあり方の問題へとかたちを結んでゆく。

「事物を自分たちに、<より近づけること>は、現代の大衆の熱烈な関心事であるが、それと並んで、あらゆる所与の事態がもつ一回的なものを、その事態の複製を受容することを通じて克服する大衆の傾向も、同じく彼らの熱烈な関心事を表している。(中略) 像においては一回性と持続性が密接に結びついているとすれば、複製においては一時性と反復可能性が同じく密接に結びついている。対象をその覆いから取り出すこと、アウラを崩壊させることは、ある種の知覚の特徴である。この知覚は、この世に存在する同種性に対する感

覚を極めて発達させているので、複製という手段によって、一回的なものからも同種性を見て取るのである。」¹⁷

アウラの問題に、古き良き芸術への懐古の気持ちを讀むこともできようが、むしろ、技術がもたらした新しい状況における人間の知覚の変化と社会の問題、言い換えれば“世界”との相互関係の変化についての問題提起を讀むべきではないだろうか。「一回的なものからも同種性を見て取るある種の知覚」が、歴史性・場所性という“重み”に対して複製技術のもたらした“軽み”といったものが、我々と世界との関係をどう作り変えているのか、ということである。

ベンヤミンの関心は、ここから政治的な問題との対峙に向かう。複製概念は、資本主義的な生産様式とその所産でもある大衆文化への批判、今日の言葉でいえば、文化産業とグローバリゼーションについての批判へとつながってゆく。

ここで、人間にとっての“世界”を考察する際の枠組みの再設定のために、オーギュスタン・ベルクの風土論をみなおすことにしよう。

メディアの世界化

人間にとっての“世界”を考察するとき、オーギュスタン・ベルクの風土論は基本的な視座を与えてくれる。ベルクは、世界に3つのレベルを区別する。それは、①物理学あるいは地球科学的なレベル(自然環境)、②生物圏のレベル(環世界)、そして③風土のレベル(人間にとっての世界)である。以下にそれを要約してみよう¹⁸。

第一のレベルとしての世界は、自然環境や地球(あるいは宇宙)としてとらえられる世界である。自然科学は、それを人間の存在や意識とはかかわりなくすでにあるものとして、不問の实在としている。その意味ではそこにはなんの暗さもなく明るいものであるが(科学的明証性)、自然科学自体も認識であるとするれば、根本的に認識の原点の向う側には、『老子』のいう渾沌=玄にあたる、暗さがあることも論理的に導かれるだろう。

第二のレベルとしての世界は、個別の種としてのそれぞれの生物にとっての世界である。生物にとっての世界は世界そのものではなく、それぞれの生物の生存

の糧として、知覚と作用によってつくりあげられた世界である。ダニの生きる時間が哺乳類のそれとは異なるものであるように、個別の生物種にとっての時間は物理学的な普遍の時間軸とは区別される、種に特有のものである。つまり時間は主観的なものとしてとらえられる。ユクスキュル¹⁹が Umwelt すなわち環境世界（環世界）と名づけたそれに、ハイデッガーは発案を得て『存在と時間』を構想し、和辻はさらにハイデッガーに対する批判から（第三のレベルとなる）『風土』を発想した。

第三のレベルの世界は、人間にとっての世界である。人間の特徴は、環境世界への適応とともに環境を作り変えてゆくという、その相互関係性（通態性 *trajectivité*）にある。さらに、環境の作り変え（改変、改編）には、技術と象徴の二様の働きがある。人間の居住圏は文化によってさまざまに姿かたちを変えているが、それは技術の違いによるだけでなく、どのような場所“として”とらえているのかという象徴の働きの違いによるものなのだ。人間にとっては場所そのもの（＝対象としてとらえられる空間）などなく（知覚できず）、“としてのもの”（すなわち“場所”≠空間）しかないのだ。風土 *milieu* とはこのような、人間と環境とのある“関係”のことである。和辻の「人間存在の構造契機としての風土性」²⁰ という言葉からベルクが展開した思想によるものである。

この3つのレベル、地球・生物圏・風土のレベルは、ばらばらにあるのではなくて、人間においては各レベルが相互的に重なりあっている構造になる。例えば、今日のインターネットなど文字記号を取り扱うことが仕事と生活の多くを占めるようになって、仮に記号の世界（第三のレベルのさらに極）に大半を過ごすように思われたとしても、住むこと・食べることなど生命を営むことの必要（第二のレベル）はあり、また環境問題の脅威（第一のレベル）から逃れられるわけではない。

ベルクの理論枠組みに置き直してみれば、ベンヤミンの提示した問題は、複製技術とその適用の仕方（象徴、モデル、哲学、～として）が、人間と世界との関係、つまり人間存在のありようと社会・世界のありようといかに変えつつあるのか、ということになるだろう。

しかしこのベルクの思考を、先の *intellectual/tangible* のような、よくありがちな単純モデルへの還元だとして見誤らないためには、その特徴にもう少し

踏み込む必要がある。

ベルクの3つのレベルは、それは物理・生物・個人意識の3つのレベルともいえるが、分けることによって分断するためのものではなくて、動的な相互関係構造を明らかにするためのものである。例えば色彩をめぐる次のような説明がある。色は物体そのものに存在するのではなく、目と物体の間の働きにおけるものである。そして色の見え方は、動物の種という自然によって違いがあり、人類はこの種に特有の見え方を得ている。次に言語のレベルにおける色がある。語彙としての色である日本語の「赤」は、見える対象の固有の自然の属性ではなくて、共同的な無意識に属する事実としての日本語の語彙に存するものと考えられる。そのうえで、人が色を意識的に選ぶ、というレベルがある。色彩というものを風土の思考でとらえてみれば、これら自然から文化への各レベルの枠でみられるとともに現象としては一体化された一つのものとしてとらえられることになる。

ここで、要素分離するのではなく相互関係でとらえるというのは、個別存在からはじめて次に関係を問う、というのではなくて、関係としての現実から出発する、ということでもある。そのことをベルクは、言語構造における主語と述語の関係の置き換えの論理に即して論じる。つまり、存在を“～として *l'en tant que*”²¹ ととらえる思考について、西田哲学の述語の論理を用いて説明するのである。世界性の問題は、人間によって地球がどういうふう“述語化”されるか、という問題であるとして捉え直されるのだ。ここで述語とは世界そのものである。つまり、これまでのような、確たる独立した存在、つまり主語としてとらえられ働く世界像を前提とするもの（西欧の古典的近代のパラダイム）とは対照的な、思考の枠組みを提示するのである。

このようにしてとらえられる“世界”は、物質性・客体性によってとらえられるもの（近代性の枠組み）ではなくて、人にとっての感覚・言語・思考・行為の4つの段階のさらに相互のプロセスとして、とらえられるものになる。それがまさに我々にとっての“現実”である。つまり現実とは、客観的存在（＝主語 S となるもの）ではなくて、関係（＝述語 P）としてとらえられた“主語 S/P”であることになる。

複製技術の問題を、人間の世界性の変化、自然の述語化の内容の変化という、ベルクが提示する枠組みか

らとらえ直してみよう。

新しい現実

ベンヤミンは芸術作品の価値の変化の行方よりも、芸術作品に対する人間の関係の変化、そして社会構造の変化すなわち大衆社会化へと関心を進めてゆく。

「絵というものは常に、ひとりあるいは少数の人びとによって眺められることをはっきりと要求してきた。十九世紀に生まれるような、多数の公衆による絵画の同時鑑賞は、絵画の危機を示す初期の兆候である。絵画の危機は、写真だけによって引き起こされたのではない。写真とは比較的無関係に、芸術作品が大衆を求めはじめたことによって引き起こされたのである。」²²

映画を、集団による同時的需要の対象として伝統的な建築や叙事詩と比較するなど、メディアの技術特性から大衆の誕生が明らかにされてゆく。鑑賞の社会構造の違いが鑑賞主体の内面を異質なものとするようになるのだ。ベンヤミンが指摘する、絵画の価値が礼拝（個人の内面、観照的態度）から展示（市場）へと変化したことの意味は、有名絵画を展覧する美術館に列をなす今日の群衆において一層明らかであって、絵画鑑賞が観照（集中）のためではなく映画の観賞（気散じ）のようになっているのだ²³。

一方、複製技術（とそれによる作品である映画）がどのような新しい関係・世界を人と作り上げるのか、ということにもベンヤミンの描写は積極的である。

「(映画は) 私たちの生活を支配しているもろもろの必然性を一層理解させてくれ、他の面では広大な規模の、これまで予想もしなかった自由な活動の空間を、私たちに約束してくれることになる。(中略) 人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである。(中略) 視覚における無意識的なものは、カメラによってはじめて私たちに知られる。(中略) アメリカのグロテスク映画やディズニー映画は、無意識的なものを爆破するという治療的効果²⁴を持っている。寄席やサーカスの道化役者は、こうした映画の先駆者であった。」²⁵

新しい技術を断罪するのではなく、芸術の技術による人間の世界化がどのように行われるのか、ということに論の展開を見れば、ベンヤミンにとっての芸術の技術は、芸術の二面性に対応する2種のものとしてとらえられている。それらは、仮象・遊戯の二面に対応する、呪術的（唯一的）・実験的（複製的）の2種の技術である。

「根源はあらゆる芸術活動の原現象としての模倣ミメシスにある。(中略) ミメシスの中には芸術の二つの側面が子葉のようにびったりと重なってまどろんでいる。仮象と遊戯である。(中略) 仮象は、第一の技術の持つ呪術的なやり方のすべての、最も抽象化された、しかしそれゆえにまた最も恒常的な図式であり、遊戯は、第二の技術の持つ実験的なやり方すべての無尽蔵な貯蔵庫なのである。(中略) 仮象が衰退し、アウラが凋落するのと並行して、巨大な遊戯空間が得られる。」²⁶

第一の技術は原始時代の技術であり、できるだけ多くの人間を投入するものであり、一回こっきりという特質をもつ。第二の技術が現代の技術であり、できるだけ少なく人を投入し、いろいろなやり方を試す（実験する）。この第二の技術によって、人間がはじめて自然から距離をとりはじめた（遊戯）。芸術は両方の技術に結ばれているのであるが、今日優勢となった第二の技術によって、その目指すところのものが、人間にとっての新しい世界像に結びついてくる。それは、「自然と人類との共演（共同遊戯）」²⁷である。

「今日の芸術の持つ社会的に最も重要な機能は、この共演の練習をさせるところにある。(中略) 人間の生活においてほとんど日ごとにその役割が増大してきている機械装置とのかかわりは、人間の統覚および反応の新しい形を生み出す。(中略) 第二の技術が開拓した新しい生産力に人類の心身状態がすっかり適応した時にはじめて、機械装置への奉仕という奴隷状態に代わって、機械装置を通じての開放が生じるであろう。」²⁸

まるで新しいユートピアを待ち望むような言い方だ

が、ここで技術のもととなるところに哲学（モデル）があることが再確認される。映画が、その技術の保有者たちの表面上の意識とはかかわりなく、その技術の基底において（無意識的にも）、芸術運動としてのダダイズムが行った芸術破壊の意図と同一のものを備えていることが分析されるのだ。ダダイズムは、芸術作品を観想的沈潜の目的に利用することを不可能にしようとする。創作の手段を用いて複製の烙印を押し、自分たちが作り出したもののアウラを容赦なく破壊するのである。「芸術作品を一つのスキャンダルを中心にしてしまうことによって、実にはなほだしい注意散逸の状態を確実に準備した。」²⁹

「（キャンバスは）眺めるものを観想へと誘う。…映画の画像（スクリーン）の前ではこれは不可能である。（中略）映画のショック効果は普段よりも緊張した意識によって受け止められるべきものである。今日、人間は以前にもまして生命の危険にさらされながら生活しているが、映画は、そうした生命の危険に対応する芸術形式である。映画は、人間の統覚器官の徹底的な変化に対応するものである。」³⁰

注意散逸が導く人間の新しい統覚とはどのようなものなのだろうか。従来の芸術作品に対して人はその前で精神を集中させ、作品の中へ自分を沈潜させる。これは非社会的態度でもあり、西欧の古典的近代の主体のモデルそのものでありステレオタイプなデカルト的コギトの主体のものである。一方、気の散った大衆は、芸術作品を自分たちの中に沈潜させる。注意散逸とはそれ自体個人（＝コギトの主体）のものではなく、社会的態度の一変種である。それは、映画（そして現代のコンテンツ）が所有の市場価値において判断され、消費される構造にあることに結びつくものだろう。さらにベンヤミンは、注意散逸を引き起こすところの、観る者に迫る映画の場面とショットが、ある種の触覚的な性質の獲得に向かうことを論じる。

「触覚的受容は、注意力の集中という手段によってではなく、習慣という手段によって行われる。（中略）歴史の転換期において人間の知覚器官が直面する課題を、単なる視覚、つまり観想という

手段によって解決することはまったく不可能なのである。それらの課題は、触覚的受容の導きによって、慣れを通して、少しずつ克服されてゆく。（中略）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おり、統覚の徹底的な変化の兆候であるが、このような受容を練習するのに最適な道具が、映画である。」³¹

ベンヤミンはここで、近代から脱近代への転換が、視覚・集中・観想によっては対処し得ないことと断定している。それは、近代（古典的・西欧）の主体と視覚・集中・観想との本質的な結びつきのためである。考え方のモデルをとりかえる、だけではだめで、人間における感覚の結びつき（統覚）から作り変えることが、歴史の転換期を迎えた人間には必要だということである。離れて見る、ということに対置されるような、近づいて触れる／つつまれる、ような触覚的受容へと転換することが必要なのだ。映画という新しいメディア作品がその練習の機会を与えてくれるとみなされている。

ベンヤミンにしたがえば、マルチメディア、ヴァーチャル・リアリティ、インタラクティブ・ゲームのような、現代のメディア作品の氾濫状況は、人の自然との関係（＝風土としての世界）を新しいものへと作り変える、あるいは現に作り上げつつあるのだろう。

しかしベンヤミンがここで予期する世界（その統覚による世界）は、先にみたマクルーハンが指摘した触知・声・文字の構成世界の分断の再統合を約束するようなものなのだろうか。ベンヤミンはむしろそこに、収奪される大衆社会の危険を読み取っているように見える。本書は次のように結ばれる。

「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…戦争に期待する。これは明らかに芸術のための芸術 *l'art pour l'art* 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。」³²

ここに読まれるベンヤミンの当時の時代状況、反ファシズムとマルクスの思想へのシンパシーを、仮に反市場主義と風土性への志向と置き換えて、今日的なコンテキストで読みなおすことができよう。新感覚統合が、感覚的満足の自足の円環運動に取り込まれて、むしろよって立つところの世界の崩壊に無関心となる状況とは、ファシズムによる政治の耽美主義化、と呼ばなくても、市場の拡大再生産メカニズム、欲望の回収スパイラルとして現代人におなじみのものである。

このようにみれば、“芸術の政治化”とここでベンヤミンが宣言するのは、伝統的芸術と複製技術とのどちらかのような二元論的二者択一によるものではなくて、これまで分析してきたような、芸術と技術との関係を軸として明らかにされてきたもの、ベルクのいうまさに“風土性 *mediance*”³³の原理（動的な相互関係性として世界をとらえる思考方法）を社会化する行為（ありようとしての政治）が問われているであると考えられるだろう。

新旧の芸術観（アウラのある／なし）や、新旧の世界観（近代／ポストモダン）のどちらをとるのだ、という問いのたて方ではなく、芸術と世界の複合的な構造化についての認識において、具体的な現実の社会に行動せよ、というメッセージをベンヤミンの結語に読み取るとすれば、われわれはここで今一度、大衆文化と現代の状況を整理しておく必要があるだろう。

公共性の所在

世界史的な尺度での一般的な現象として、ベンヤミンが行った複製技術への考察は、現在ではマルチメディアによるリッチなメディア経験状況とともに、インターネットに現れる知識交流技術への考察へとつながれるべきだろう。

たしかに、インターネットのポピュラーな使われ方のひとつとしてのブログは、文章を書くこと、映像を撮る・描き出すこと、そして公表することが、ベンヤミンが言うように、著者・作家のものではなく万人の資格として共有財になったこと³⁴を明らかに示している。それは、新聞の読書欄やミニコミ誌、自費出版、アンケート調査回答などの延長としてとらえられる範囲を超えている。むしろ、今日の社会では、生産に携わる（サラリーを得る）ための能力がものを書く能力に傾斜し、教育一般の目的がその能力開発に向けられ

るようになったということ、つまり知識が主たる生産財になるという意味での、知識社会化の進行によってもたらされた姿がある。

政治の面に目を向ければ、あらゆるひとにメディア発信の権利が与えられることは、インターネット設立の一面の理念である民主化の考えの発現であるといえる。市場社会におけるマスメディアは、権力機構（政府、大企業）の影響を構造的に受けやすく、またその具体的な例（ベトナム戦争報道）を経験した社会が、分散型のメディアを補償的に必要としたのである。

さらに、現実の出来事的なことの背景に、またその根本のところでは、カントのいう「公表性の原理」の実現の意図が発現してもいよう。やはり同じように同時代の政治の欠陥（将来の戦争の可能性を内包した平和条約の締結）を前にしたカントは、政治と道徳の一致の原理的な可能性を検討していた。

そのカントの言をインターネット設立の理念に援用してみれば、「格率が公表性を通じてのみその目的を達成できるとすると、その格率は公衆の普遍的目的（幸福）に即応しているはずであり、その目的と合致すること（公衆をその状態に満足させること）が政治本来の課題」³⁵であり、それはメディアの民主化、分散された自律メディアの構築によって社会的に実現される、すくなくとも「たとえ限りなく前進しながら近づくしかないとしても、…その目標に絶えず接近することになる」³⁶という考えになるだろうか。

しかし、ブログなどインターネット上にみられる様々な技術の使われ方には、少なからずこの政治の現れを見る一方で、一層巨大化する市場（＝回収される大衆）の再生産様態も明らかなのである。

「人間が機械装置によって代理されることで、人間の自己疎外は、きわめて生産的に利用されることになった。（中略）（映画俳優は）機械装置の前に立っていても、結局は大衆を相手にしているのだということを彼は知っている。この大衆こそが彼をコントロールすることになる。（中略）もちろん忘れてはならないのは、映画が資本主義の搾取から解放されない限り、このチェックを政治的に有効に利用することはできないということである。なぜなら、このチェックの持つ革命的な可能性は、映画資本によって反革命的な可能性に変え

られてしまうからである。」³⁷

「映画産業は強力なジャーナリズム機構を活動させはじめた。スターたちの出世物語や恋愛事件を売り物にしたり、人気投票を行ったり、美人コンテストを催したりした。これらはみな、映画に対する大衆の根源的で正当な関心—自己認識への、したがってまた階級認識への関心—を、買収めいた方法で墮落させるためのものである。」³⁸

機械装置をコンピュータ、映画をインターネットと置き換えて読めば、ベンヤミンの分析の何と正確であったことだろうか。

資本主義社会と「映像に基づいた文化」との関係を描いたひとりがスーザン・ソントグ (Susan Sontag, *On Photography*, 1977)³⁹ である。

「あらゆるものを撮影する必要があることの究極の理由は、まさに消費そのものの論理にあるといえる。消費することは燃やし、使い切ることであり、したがって補充される必要が出てくる。私たちは映像を作って消費するにつれて次から次へと映像が必要になってくる。しかし映像はそのために世界中を隈なく探さなければならない宝ものではなく、まさに目の留まるどころどこにでも転がっているものである。ひとたびカメラを手にすると、なにか肉欲に近いものをかきたてられるのである。ところがおよそ信じられる形の肉欲はすべてそうだが、それは満足させることができない。第一に写真の可能性は無限だからであり、第二にその企図が結局は自分をむさぼることになるからである。写真家たちが現実の枯渇感を癒そうとすることがかえって枯渇に貢献していることになる。私たちの心にのしかかる無常観は、カメラがつかの間の瞬間を「固定」する手段を私たちに与えて以来、いっそう痛切になっている。」⁴⁰

ベンヤミンが「芸術のための芸術」、「人類の自己疎外」、「政治の耽美主義化」と呼んだものはここでより現代的な言葉に置き換えられている。ベンヤミンが期待した新しい統覚の誕生とは逆に、我々が「いまやかつてない速度で映像を消費し」、そして「映像は現実を消費している」ことは、あらためて強調されるまで

もないことなのだろうか。いやそうではなく、ソントグが指摘するように、「現実を私物化する手段であると同時にそれを時代遅れにする手段」としてのカメラが可能とした、“現実の所有—消費—枯渇感”の無限の円環運動こそが、今日的な市場の再生産メカニズムのむしろ中核にあることを我々は再認識すべきだろう。

また、ベンヤミンがここで論じている大衆については注意が必要である。彼の「大衆」という言葉づかいは、マルクス思想の影響のもとに、「階級意識を持つプロレタリアート」さらに「階級意識を持った幹部の集合」として、小市民大衆と区別されたものである⁴¹。逆に大衆の概念を曖昧化して、ひとまとまりにしてみようことは、容易にファシズムに利用されることを招いてしまうと注意を喚起している。ここでも我々は、“プロレタリアート”や“幹部”を、今日の言葉でいう“市民”と置き換えてみるができるだろう。

写真と芸術の論議が中心であるように見えながら、もともとベンヤミンは政治・社会思想の言葉で本書を始めたのである⁴²。芸術理論は人間存在と人間の世界(=風土)の問題であり、行為の面では社会活動と政治の問題である。今日のネットワーク社会の課題そのものにむすびつくものであることを再確認し、技術の今日性を次に検討しよう。

見立て、構造、現実、シフター

風土における象徴の働き方を説明するものとして、ベルクは“見立て”に注目する。小さな庭や地方の風景を、広大な自然や名所に見立てる、あのやり方である。そこに何が見られているのか。眺められているものの内容は、眺められている対象をいかに詳細に分析しようとしても明らかにならない。見られているものは見られているものの中にはないのだ。

見立てる側の参与がなければ見えないもの、それは結局のところ見る側の幻想なのだろうか。見立てが対象を何もなくして、あるいは目をつぶってもできるのではないように、それはやはり具体的な何ものかとの関係である。なんでもいいからありさえすればそれに重ねて、勝手に見た気になる、というほど恣意的なものではないので、対象にある特性や秩序、つまり語彙や統語に対応するものは必要になるだろう。しかしそれは、声や文字の音と形そのものの中に(象形文字に

しても) 意味対象の性質が隠れているのではないように、それらはやはり(存在とみなされてはいるが)関係である。

そしてその関係が瞬間ではなく持続するときに、あるいは共有されるときに、見立ては見る側の内面・意識の問題であるだけでなく、対象の形の具体性をコントロールするようになる。より良くなるようにするとか、悪くならないようにするとか、洗練と維持の制御、あるいは拡張・複雑化である。対象それ自体の中にはなかった、良い悪い、好き嫌いといった見る側の内面の問題(象徴のゲーム)が、対象の形の制御(技術の行使)に一体化する。

しかしこのいきさつは、“として”ある、という述語でとらえられるものが、しだいに実体を持つ存在のように変化して現れてくる、という始めと終わりを持った時間的展開でとらえられるべきではない。我々にとって“存在”とみえるものすべてが、実は“見立て”なのだ、“として”なのだ、ということであり、人間にとっての存在は意識(象徴)と行為(技術)による動いている関わり(動的相互関係)なのだ、ということなのである。

そこで、人間にとっての環境世界(風土)には、人間の内面の外化という面があって、低次の文化、文化的差異があまり見られない生存や活動の機能により近いものでは、人間の身体の外部化、という特徴が明らかにみられる。道具と言葉、技術がもたらした総体と象徴が生んだ総体は、人間の内面が外化したもの(脱自存在)なのである。

このベルクの間観に加えてさらに、“人間”というものの輪郭をどうとらえるのか、ということをおいなおす必要があるだろう。内面と外面というときの境はどこなのか。素朴には、個体としての人間の身体の外側のところ、皮膚が覆うあたりが人間の外部との境目であり、皮膚や体毛の機能の外化として服があるとすると、服を着た状態で人間であり、その延長で考えれば現代人という存在は、都市を着込んだ状態として一つの実体のようにみるべきだということになる。

あるいは、バイオ領域やナノレベルの工学(操作技術)によって人間の肉体の改造が具体的な段階に入った今日、肉体を意識(脳)にとっての環境としてとらえることもできるだろう。つまり人間の輪郭(内外の境界)は脳まで後退して考えられ、脳の外側は肉体も

含めて着替える・取り替えることのできる外面となる。肉体の不都合(病気や欠陥、機能の不全/不足)を環境改善のように改造の対象とすれば、近い将来人は服を着るように生命維持機能を完備したパワードスーツを装着したり、あるいは手足の動きや体の移動のような個別的で余計な運動の必要のない、繭のような機関に組み込まれる(融合する)のだろうか。

また、人の輪郭を“個人”という意識に限定する近代(古典・西欧)のモデルにとらわれず、共同体や間主観性 intersubjectivity、あるいは間柄といった概念の単位でとらえるとすれば、いくつもの脳(意識)が直接にネットにつながれているという、ネットワークのレベルまで、人間の輪郭を広げてみるべきなのだろうか。

このように、サイボーグ化という概念で人間存在を再検討するように考えを展開してみても、これまでベンヤミンを読み進めてきたことからの逸脱にはならないだろう。ベンヤミンのいう「世界史的な尺度で考察している一般的な現象」ととらえようとするならば、印刷術-写真-映像技術という複製技術の展開の先に現代の工学(バイオ、ナノ)と情報の技術(マルチメディア、ネットワーク)を直接して置くべきだと考えられる。「統覚の徹底的な変化」を必要とする脱近代への変革は、脱自存在としてのメディア性を問うべきであり、人間存在の構造を問うことの具体的な領域がそこにある。少なくとも、いたずらにメディア作品を評論することが現代のメディア学の射程にあるとはまったくいえぬものとする。

しかし、複製技術としてのメディア技術の現在から問いを立て直したとしても、それでもなお、写真の中から問いかける目を置き去りにすることはまだできないように思える。

写真の中にある人の顔貌、“それは=かつて=あった”は、まさしくバルトのいうように、「私を突き刺す」のである。バルトは、写真鑑賞の読み取りの際の文化的コード(教養や知識、一般的関心)を“ストゥディウム”と呼び、それに対応する写真の働きを、ラテン語で刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目を意味する“プンクトゥム”の名で語った。

それはもちろん、人の写った写真のどれでもいいわけではない。バルトが亡き母の写真について語る、ある“私”にとってのある“人”の写った写真が、「現実(そ

れはかつてあった))と、真実(《これだ!》)との稀有な融合を達成」⁴³し“私”に実感させるのだ、ということには、多くの人が経験のうちに同意するのではないだろうか。

ベンヤミンもそれを語っている。

「礼拝価値は、無抵抗に退却するわけではない。それは最後の砦に逃げこむ。そしてその砦とは、人間の顔貌である。肖像写真が初期の写真の中心に位置していたのは決して偶然ではない。遠くにいる、あるいは今は故人となった愛する人々の追憶を礼拝することに、イメージの礼拝価値は最後の避難所を見出す。人間の顔のつかの間の表情となって、アウラが初期の写真からこれを最後と合図を送る。」⁴⁴

ベンヤミンはそれをいわば残滓として見捨て、たとえばアジェの「人影のない風景」が導く新しいメディア状況へと関心を移してゆくのだが、それでも“それは=かつて=あった”は生き続けるだろう。変色し、擦れたところもある古い写真を見つけたときに、誰しもが感じる(見出す)ことなのだから。

しかし、プリントされることもなく、いつまでも同じ状態を保ち続ける、つまり基本的に時間を経ない、デジタルの写真(データ)にも、それは見出されるのだろうか。過去形として存在化されるもの、それは存在のうちに現在の不在を意味するものだ。それは直接的に人の不在・死につながるだけでなく、存在論的な意味での死である。

複製の技術はこの死を知らず、かかわりがない。デジタルの写真は簡単に改変できるという意味でアウラを持たないのではなくて、時制を持たないという意味で常に現在形なのである。ベンヤミンが写真の初期に対象を限るのはそのためである。複製技術がそれ自体として自己運動をはじめる(産業化する)そのときに、デジタルへとつながる一直線の道がすでにつながっていたのである。

「写真が絶頂を極めたのは、ヒルやキャメロン、ユゴーやナダールが活動していた時期であり、つまりその歴史の最初の十年間だったのである。最近の文献はみな、この特徴的な事実を認めること

から出発している。ちなみにこの十年間は、写真の産業化に先立つ十年間である。」⁴⁵

ちなみに、ドブレは、「アウラは失われたのではなく、作品から個人(芸術家)へ移動した」⁴⁶のだと論じているが、それはここでは別の意味を持つ。たとえばウォーホルは、複製映像による作品をThe Factoryと呼ぶスタジオにart workerを雇って大量生産したが、それらの作品は“彼の”ということ、つまり彼の実人生そのもの(さらにはスキャンダル)と切り離せない。この私小説的な真実性の根拠は、“私の”持ち物・道具へのこだわりやブランド志向といった、現代に一般的に広がるフェティシズム傾向に裏返的に表れている(本来的に複製存在である商品にモノ的にこだわることが“私”の存在を確認する行動となる)。

一方先に、人間(複数形)―機械―都市というサイボーグ化のイメージが複製技術の行方にあると論じたのは、それが、死のない、繰り返しによってなるモデルであるからだ。複製の技術の先に、時間の上でも空間の上でも、始まりも終わりもないかたちの誕生があるとすれば、そこに問われる風土性はどのようになるのだろうか。

デジタルに限らず(もちろんデジタルがそれを後押ししているのだが)、今日の社会を特徴づける表れの多くは、記号が記号を際限なく生み続けるという、記号の特性に根ざしている。それ自体は実体をもたないはずのマネーの巨大化、市場の実質的な内容の大半を占めるモードの消費、非歴史・非場所化する建築や都市、コンテンツや文化商品と呼ばれるものの(多様化ではない)多数化など。

ベルクの風土論構築における道具立てとしての述語や見立てに限らず、この記号性の特質を明らかにするためには、日本文化のモデルを研究することが役立ってきた。ポストモダニストにおける日本文化への方法的関心である。実質ではなく形を移してゆく方法、全体の地図化ではなく地点をつなぐことによる空間支配の方法、歴史的視野でなく今との関連に集約する時間の政治、等々である。しかしそこには、本質的に取り落とされたものがあるように見える。死の働きである。

先にみたように、無限の繰り返しは、永遠に生き続けるような、死の不在のかたちをとるが、日本の象徴性・記号性に死が含まれないはずがなく、実際に死は

主要なテーマのひとつである。この喰いちがいは、生や死の主体のとらえ方にあると見るべきだろう。つまり個体としての存在ではなく、述語としての存在についての論理である。その意味では、個体は最初から存在していないので、永遠に生き続ける存在自体がない。現在化とは関係化であるので、死の意味するところは関係の死であることになる。無常と呼ばれることと無限の繰り返しの存在構造はこのようにとらえられるべきだろう。

複製の技術の先にある新しい統覚とは、この関係の死についての認識であると言い換えることはできないだろうか。もちろんここで、関係を作り出すメカニズムは、存在を起点とするつながり、つまりノードとノードを結びあう形で実現されるものとは考えられない。むしろ関係は、シフター構造を場面的に埋めて行くやり方によって実現されるのだ、という見方から考察を進めるべきだろう。以下、本稿における論考からのひとつの問題提起をこの点におきたいと考える。

画像におけるシフター性と写真的なもの

ヤーコブソン⁴⁷が言語理論において、コードとメッセージの組み合わせ関係に示したシフター（メッセージに言及するコード）の働きは、主体を入れ替える芸術の技術、さらには特に日本文化の特徴を明らかにするためにも援用されてきたが、画像の特質の変化をもよく説明するものである。

シフターと呼ばれるのは、わたし、あなた（代名詞）、それ、これ（指示詞）などであり、何らかの存在（主体）を指示はするが、それ自体として主体を意味することはできない言葉である。一方その空虚な内面は、誰かの発話として言われたとたんに、唯一のものとして意味内容を充実する。

画像におけるシフター性を以下の例を通じて示す。

①は、レオナルドの有名な『岩窟の聖母』ナショナル・ギャラリー（ロンドン）版（1495-1508年）である。ほぼ同じ構図の絵がルーブルにあり、そちらはレオナルドの実作で、こちらは他の画家（デ・プレディス兄弟）との共作とされる。オリジナルのルーブル版に描かれたポーズに不吉な隠喩があるとか、人物のアトリビュートが不足して同定があいまいであるとかのクレームにより書き直されたものと解釈されている。つまり本作は、絵画は作者の意図、主体の意志の下に構成されることを既定のこととする文化的意識の典型例のひとつである。画面構成は、まるでスタジオ撮影や演劇の場面のような光の当て方、ポーズ、衣装によって成り立ち、絵画は画家の完全なコントロール下にあるために、一体何（存在、主体）が描かれているのかということは、個別要素ごとに、まるで語彙とシンタックスを問うように解釈することができること⁴⁸が共通理解されているのだ。バルトが写真において 스튜디오と呼んだ、教養文化を通して理解され共有される一般的関心の対象、つまりコード化されたものをここにみるることができる（もちろんそれで、作品の価値に言及したことになるはずもないが）。

②は、モネの「日傘をさす女」（1875年）である。レオナルドとは対照的に中心となる人物の顔は日陰で、全体に逆光ではっきりと見えない。記念写真的に言えば（露出値設定の）失敗写真といえる。撮るべき人物がちゃんと写っていない。そして、この絵画の魅力はそこにある。描かれている人物はカミーユ・モネと息子ジャンだが、この絵の中にモネと妻、息子との



①



②



③



④

これまでの関係やいきさつ、現在の状況といった固有の内容を読み取ろうとするのはほとんど絵画としての意味がない。この二人の人物像の“粹”の中に、絵を見る人が、自分の近い人を置き換えて、場面を記憶とすり替えてみるところにこの絵の素晴らしさがあるのである。この絵に描かれていること自体の中身は空っぽでありながら、それが鑑賞されたとたんに、鑑賞者の内面の働きによって、あふれんばかりの充実を見せるのだ。それは詠われる詩の構造であり、代名詞（“私”、“あなた”、シフター）の働きである。写真の時代に絵画の新しい意味を求めたモネは、写真の光学を絵画の技術に置き換える一方で、写真の根源にある（個としての）現実との結びつきを切り離し、シフター化する方法を選んだのではないだろうか。一方それは、固有名詞としての題名の必要のなさや、他の同様の習作が複数存在することなど、複製技術の特徴を併せ持つことにもなるのである。

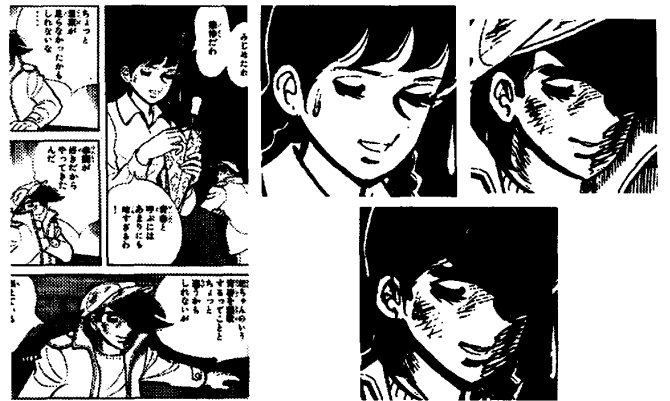
③は、たまたま入手したガラス乾板をデジタイズ（スキャン）し、陽画にしたものである。明治末から大正時代のものと思われる。出会ったこともなくまた将来出会うこともないであろう、現在は存命かどうかも定かでない、こちらを見つめている若い女性は、どちらかといえば特徴のない外観でありながら、しっかりと存在している（正確には、“していたーがある”）。それでいて、由来を失っているがために（題名を持たない）この写真の内容は空虚であり、そして空虚（私にとっての意味を持たないもの）でありつつ存在する（現実であったーである）のである。アウラとはシフター性の排除である。

④『ファイナルファンタジーX』（2001年）スクウェア社（現スクウェア・エニックス社）が発売したTVゲームの場面である。写真に比肩できる密度（解像度）の高いグラフィックス（アニメ）が実現された最初期のゲームである。国内約300万本、世界で約500万本を販売している。プレイヤーが登場人物になりきることができなければゲームは楽しめない。その意味で、グラフィックとして濃密、個性のある外観など魅力のあるものであっても、それ自体の存在において内面の空虚なもの、いわばリッチなシフターを作り出し得る複製技術の進化を証明しているとともに、写真と“写真的なもの”の違いの問題、つまり写真における現実との確たるつながりを欠きながらも、写真と同じ見か

けを備えるために、写真的現実存在を幽霊のようにまどってしまふ、写真的なものがもたらしている現代社会の問題性を、明らかに示してもいるのである。

CG技術の中核とする今日の映像社会は、写真よりも“写真的なもの”が中心となる社会である。そして、写真的なものにとりつく“幽霊”（非存在の存在感）が、現代社会特有の映像の先に見える存在感と現実感の由縁となるものだろう。しかしそれは、単純な視覚的まやかしの増幅や巨大化ではなくて、シフター性を画像表現に結び付けてきた文化の技術と組み合わせることで、複層的な構造を作り出しているのである。

その技術の典型例を日本のマンガにみることができよう。最後の例は、講談社の「週刊少年マガジン」誌に連載された『あしたのジョー』（高森朝雄（梶原一騎）原作、ちばてつや画、1967-1973年）の一場面である。



主人公と彼を慕う少女。性格や人生観の全く違う二人が道を違える場面である。対照的なキャラクターなので読者が両者を取り違えることはあり得ないが、実は両者の顔はほぼ同じである。最後の絵はサイズをほぼ同じにして重ねたものだが、顔の輪郭、目や鼻口耳などの位置と大きさ形が、ほぼぴったりと合う。日本マンガを代表する作品と呼ばれ、連載時の社会的反響の大きさから史上最大のヒット作ともいわれる本作品は、個々のキャラクターのアウラ性が熱く語られてきた作品でもあるが、画像としてのキャラクター自体は、容れものとしての形（シフター性）なのである。典型的なマンガ作品である本作は、“として”見立てる、という日本の画像文化の特徴を受け継ぐものなのだろう。

文化や教養とは対極のものようにもとらえられがちなマンガが、ある種の文化的な様式の修得なしには楽しめないものであることは、日本漫画の海外受容史、

あるいはマンガを読めない最近の子供たちの例にもみてとれる。

とはいえ、従来の俳句や和歌、物語文学、日本絵画、茶道、庭園や建築、見立て構造など、異文化のものとして理解するにはある程度以上の教養を必要としたシフター構造の芸術技術を、はるかに低い垣根においてマンガが世界に広めていることは確かではなかろうか。それはマンガやTVゲームのような直接的な領域だけでなく、それらを楽しみ技術を自分のものとした海外の映像作家・技術者たちが作り出す、多様な映像作品を通してのことである。

シフター構造の技術の特徴は、語る側ではなく観ている側の間において共感・共有が瞬時に生まれ深く広がることである。同じもの（シフター）を見て誰もが自分（固有）のこととを感じる。このことは、個人的なもの（意欲、情念、価値）を集団のもの（理念、目標）にすり替えてしまうのに強力な方法だが、当の対象となるもの自体が構造的に非存在であることには注意が必要である。主体としては曖昧（あるいは空虚）なままに強烈な現実感をそこに生むことができる文化技術なのだ。

複製世界と意識の死

記号が記号を生むそのメカニズムによって画像が画像を生む（我々の）映像社会が、とどめているあるいは新たに生み出しているところの“現実感”を、以上のように“写真的なもの”の特性と画像のシフター性との結びつきによってみてきたが、そこでは理念としての“真実”（あるいは真実らしさ）については深く触れないできた。しかしプラトンにさかのぼるまでもなく、真実との緊張関係こそ“現実”が常に対置してきたものであろう。本稿をはじめたバルトの言葉にある、現実と真実の関係、“それはかつてあった”という“現実”と“これだ！”という“真実”との融合の問題を、最後に取り上げよう。

写真に複製（繰り返し）と現実（個の痕跡）との、あるいはストゥディウムとプンクトゥムとの、二重性があることは、これまでに見てきたように、さまざまな写真論の理解を混乱させがちである。どちらか（あるいは細部）だけを見てみると論の根幹を外れてしまうのかもしれない。たとえばベンヤミンが「シュールレアリスム写真の先駆」、「凋落期の因習的な肖像写真

が放っていた息苦しい雰囲気 cleared 一番手」、「対象をアウラから解放した」⁴⁹と評価するアジェ（Eugène Atget, 1857-1927年）について、ソントグは、アウラとではなく美と秩序との対比から次のように述べる。

「写真はなによりもまず美しくなくては（つまり美しく構成されていなくては）ならないというステイグリッツとストランドとウェストンの考えは今では内容に乏しく、無秩序の真実に対して鈍すぎるように思える。（中略）ウェストンの映像はいかにも見事な、いかに美しいものであろうとも、多くの人々にとっては興味が薄れてきた一方で、たとえば十九世紀半ばのイギリスとフランスの素朴な写真家やアツジェが撮ったものはますます心をとらえるようになる。（中略）迷いからさめた現在の歴史的気分の中では、形式主義者の永遠の美の観念はだんだん意味が理解できなくなっている。もっと暗い、時間に縛られた美の典型が目立つようになって、過去の写真の再評価を促している。（中略）実際、写真の収めた勝利で一番長持ちするものは、つまらないもの、ばかげたもの、老朽化したものに美を発見するその適性であった。（中略）写真の評価はいつもこのような二重の美の基準によって貫かれている。」⁵⁰

ソントグを感じる、「写真がどうしてもなく美化してしまうのが気になる」気持ちは、ベンヤミンと共有されているものである。ベンヤミンが望んだのは、アパート建築やゴミの山、自然破壊さえも写真に撮れば美の対象（芸術）となり、赤貧さえ楽しみの対象としてしまうことから、写真を救うことである。そこでベンヤミンが考えたのは、写真の下に正しいキャプションをつけるという方法であった。

「写真の信憑性にさまざまな教示が含まれる（中略）カメラはますます小型になり、秘められた一瞬の映像を定着する能力はますます向上している。（中略）この箇所においてこそ、写真の標題というものをを用いるべきである。それによって写真は、生活状況全体の文書化の一環となり、またそうした標題がなければ、写真における構成はい

ずれも曖昧なものにとどまってしまうに違いない。アジェの写真が犯行現場のそれに比せられたのは故なきことではない。(中略) 写真家は、彼の撮った写真の上に罪を発見し、だれに罪があるのかを示す使命を持つのではないか。(中略) 標題は写真の一部分、そのもっとも本質的な部分になるのではないか。」⁵¹

一方ソクタグは次のように批判を加えている。

「実際言葉は写真よりも声高にしゃべる。キャプションは私たちの眼の証言を踏みにじる傾向がある。しかしどんなキャプションも、写真の意味を永久に制約したり、保証したりすることはできない。(中略) まったく正確なキャプションといえども、それが添えられた写真の一解釈にすぎず、(中略) それぞれの写真が複数の意味を荷っていることで損なわれたり、また写真の撮影と写真の収集の中にすべて含まれている欲深い心性とあらゆる主題との美的関係によって限定されるのを防ぐことはできない。(中略) 消費社会では、最高に善意をもち、まっとうなキャプションを付けた写真家の作品でさえ、美を発見することになる。(中略) カメラは経験を小型化し、歴史を光景に変えてしまう。(中略) 写真のリアリズムは(長い眼で見ても短い眼で見ても)、感覚的に刺激的であるだけでなく(結局は) 道徳的には痛まない現実的なものについての混乱を生みだしている。」⁵²

ソクタグが言うように、現実と結びつきながらも「真実を伝達する手段としてカメラは相対的に弱い」ものであり「写真の企図の底にある真実と美についての混乱」⁵³が、今日の映像社会の基本的な問題性としてあることに、我々は同意できるだろう。我々の“写真的なもの”がまとう「幽霊」は、写真的な現実と写真的な美(真実)とのふたつの出自を得ていて、言葉(理念)との対決すら免れているのだ。

「写真はたんに現実のものを複製するだけでなく、それを再循環させもする一近代社会の重要な手続きである。写真映像の形では事物も出来事も新し

い用途に付せられ、新しい意味を割り当てられ、それは美醜、真偽、用不要、趣味の良悪の区別を超越している。写真は、事物と情況に属すると考えられ、これらの区別をなくしてしまうあの性質—「おもしろいもの」—を生み出す主要な手段のひとつである。」⁵⁴

「将来は(「よいもの」に代わり)「おもしろいもの」が(表現形式の)基本理念であるような別種の独裁制が誕生して、あらゆる種類の映像が、月並みや奇矯を問わず増殖するかもしれない」⁵⁵とソクタグが語ったことはすでに我々の現実であろう。

一方、両者の論にこのような対照と展開をみせたアジェの作品に対して、バルトは次のように語るだけである。

「時には「写真」が大嫌いになることもあった。ウージェーヌ・アジェの老木の幹(中略)など、私にとって何のかかわりがあるか?」⁵⁶

しかしわれわれは、その理由がバルトの出発点にあったことをまた、想起することができるだろう。

「(私の内にある唯一確実なものは)あらゆる還元的な体系に反発する私の激しい抵抗感である。(中略) 私の個別性から発する抗議の声を逆に道理とみなし(中略) 自分の探求の出発点としてわずかな数枚の写真、私にとって存在することが確実な数枚の写真を採用することに決めた。(中略) いったいなぜ、いわば個々の対象を扱う新しい科学がないのか? なぜ(「普遍学」*Mathesis universalis* ならぬ)「個別学」*Mathesis singularis* がないのか?と。」⁵⁷

バルトのアジェに対する無関心(嫌悪)は、ベンヤミンとソクタグの論の掛け合いと無関係に見えながら、その出発点から導かれる結語において重なり合う。そこでバルトが聴く、「イメージを追放して、直接的(無媒介的 *sans médiation*)な「欲望」を救い出そう」という叫びを我々も同じように聴いていることだろう。

「(写真に分別を与えるために) 社会は二つの方法

を用いる。一つは「写真」を芸術に仕立てる方法である(中略)もう一つの方法は、「写真」を一般化し、大衆化し、平凡なものにすることによってついに「写真」の前に他のいかなる映像も存在しなくなるようにする方法である。そうなれば、「写真」を他の映像との関連において特徴づけ、その特殊性、その異常さ、その狂気を主張することはできなくなる。われわれの社会で現に行われているのは、この第二の方法である。(中略)ただイメージだけが存在し、生産され、消費される。(中略)われわれが日常的な意識のうちに認めざるを得ない、吐き気のしそうな倦怠感、そうした事態を表すものだ。たとえてみればイメージが、普遍的なものとなることによって、差異のない(無関心な)世界をつくり出しているのである。(中略)狂気をとるか分別か?(中略)以上が「写真」の二つの道である。「写真」が写して見せるものを完璧な錯覚として文化的コードに従わせるか、あるいはそこによみがえる手に負えない現実を正視するか、それを選ぶのは自分(私 A moi de choisir)である。」⁵⁸

意識に対する無意識への注目は 20 世紀を通じた思想と科学の探究の特徴の一つであるが、社会は意識の再生産的拡大によって無意識をそのもとに支配しようとしてきたかにみえる。“現実と真実とを私において”結び付ける写真は飼いならされるだけでなく、シフター構造を備えた“写真的なもの”の際限のない消費—拡大再生産メカニズムによって、狂気を働かせる機会を限りなく小さなものにしつつある。

ベンヤミンが予期した今日の画像は、CG 技術の中核として、①伝統的な、意識の制御下にある統合的な画像(絵画、デザイン、分別のある写真など)、②意識と機械によって撮影されながらも、(無意識の)個的な現実に結び付いた画像(写真の狂気、アウラ)、③個性的な形を結びつつも、それ自体の内容は空虚でシフターとして働く画像(マンガ・アニメや写真的なもの)、という少なくとも三種類の画像の統合によるものである。

そして、ベンヤミンの言う複製の技術がマルチメディアそしてサイバネティクスにつながるとき、意識や理念が映像の向こう側に、身体的なひろがりのなか

の現実感においてとらえられるようになるのだろう。

今日、「映像はいまやだれも想像しなかったほど現実的なもの」になり、ソントグのいう「映像についての生態学」⁵⁹、ベンヤミンの「新しい統覚」、バルトの「写真の狂気」は、それぞれに違った射程を持ちながら、バルクのいう「としての存在 S/P」という人間の“世界”の構造的課題とその現代的状況に我々を向き合わせる。

写真は“写真的なもの”として現実の暗喩に、さらに(述語としての)存在・主体となる。言い換えれば、意識や理念が映像と複製技術を手段として、非存在の存在として、世界化する(現実=真実=私=世界となる)。ソントグの指摘する、現実を“無差別的に美しいもの/おもしろいもの”に変えてしまうカメラの能力とはその現れである。

カジュアルな世界観は今日の社会の主流であるが、意識(映像)の無限の繰り返しの永遠(《死の危機》)をもたらした写真の中に、新しい社会における死の場所もまた見出される。

「その場所というのが、おそらく、生を保存しようとして「死」を生み出す写真映像のなかなのである。」⁶⁰

バルトは若く美しい死刑囚の写真⁶¹に「死が賭けられている過去となった未来を恐怖を込めて見まもる」⁶²。テキストおよびテキスト的なもの(理念、意識、構成された画像)の永遠性(無時間性、一般性あるいは平板さ)に対して、写真に圧縮された“時間”(「それはすでに死んでしまった、と、それはこれから死ぬ、とが一つになっている」こと)が“私”を突き刺す。

複製社会とは意識の外延化による無時間性の社会である。“現実”と“真実”と“私”は、シフターの技術および“おもしろさ”という消費の原理によって新たな“世界”に結びつきつつある。しかしバルクが言うように、世界は象徴と技術のレベルだけにあるのではなく、三つのレベルの多次元構造にある。環境問題が消費文化の社会に変革を迫るように、時間と死の問題は複製社会と人の意識構造に進化を促すのだろうか。

複製社会をもたらした写真にバルトが一方で見た、現実と真実とが融合する《狂気の真実》。バルトが

テキストを「決して根元まで信用できるものではない」⁶³と語るとき、我々は先に“関係の死”と呼んだ新しい社会状況における死の意味と働きを、見出そうとするのではないだろうか。

- ¹ ロラン・バルト、『明るい部屋 写真についての覚書』、花輪光訳（みすず書房、1985年、新装版1997年）
- ² バルト、p.95
- ³ ヴィレム・フルッサー、『写真の哲学のために—テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』、深川雅文訳（勁草書房、1999年）
- ⁴ Jacques Derrida / Bernard Stiegler, *Echographies de la television : entretiens films*, 1996年、ジャック・デリダ、ベナール・スティグラー、『テレビのエコーグラフィ—デリダ〈哲学〉を語る』、原宏之訳（NTT出版、2005年）
- ⁵ レジス・ドブレ、『イメージの生と死』、『レジス・ドブレ著作選4』、西垣通監修、嶋崎正樹訳（NTT出版、2002年）
- ⁶ ヴァルター・ベンヤミン、『複製技術時代の芸術作品』、『ベンヤミン・コレクション(1)近代の意味』（ちくま学芸文庫、1995年）
- ⁷ 『ベンヤミン・コレクション(1)近代の意味』に所収
- ⁸ ドブレ、p.251
- ⁹ ベンヤミン、p.587
- ¹⁰ マクルーハン、『グーテンベルクの銀河系』（みすず書房、1986年）。体系だった構成ではなく、特有のコラージュ風の編成によってマクルーハンは記述する。
- ¹¹ 写真技術を印刷術と対比してみる意識は、『写真小史』の冒頭にも明らかである。「写真の始まりを包んでいる霧は、書籍印刷術の初期を覆っている霧ほど厚いものではない。写真の場合、発明されるべき時期がとうに到来していたこと、そしてそれを一人ならぬ人間が感じ取っていたことは、書籍印刷術の場合よりも明らかではなからうか」p.553
- ¹² ドブレはイメージの芸術家においてまた解釈者において、「造形的言語」の働きを認めるが、イメージは言語ではなく、統語論も文法もないこと、読みと解釈のコードを用いることもあればそうでないこともあることにこそ、魅力があることを強調する。ドブレ、pp.53-61、「可視的なものは読みうるものではない」
- ¹³ ベンヤミン、pp.588-590
- ¹⁴ ベンヤミン、p.590
- ¹⁵ ベンヤミン、pp.591-592
- ¹⁶ ベンヤミン、p.592、次の引用箇所とともに、『写真小史』pp.570-571にほぼ同じ内容が記述されている
- ¹⁷ ベンヤミン、pp.592-593
- ¹⁸ オーギュスタン・ベルクの風土論は理論的集大成として、『風土学序説』(*Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, 2000年、『風土学序説—文化をふたたび自然に、自然をふたたび文化に』、中山元訳、筑摩書房、2002年)に詳述されているが、その要点というべきものは、Augustin BERQUE, *A mesological approach to landscape, Proceedings of the symposium held in the Collège de France*,

26-27 March 2007に明確である。

- ¹⁹ ヤーコブ・フォン・ユクスキュル、『生物から見た世界』、日高敏隆・野田保之訳（思索社、1973年）、新訳、日高敏隆・羽田節子訳（岩波文庫、2005年）
- ²⁰ 和辻哲郎、『風土 人間学的考察』（岩波書店、1935年）、序文から。
- ²¹ フランス語の“～として”の表現に定冠詞をつけて名詞としたもの。述語が主語として働く、関係が存在とみなされることを表している。
- ²² ベンヤミン、p.617
- ²³ 絵の前で立ち止まらずに先へ進むことを強要する美術館のシステムは、集中ではなく気散じの態度・関係を作り上げている。
- ²⁴ 他方、ディズニー映画を見て感じられる傾向として、反対の意味についての分析も行われている。「残忍さや暴力行為を世の中にはつきものとして気楽に持ち込む傾向」(注14) p.638
- ²⁵ ベンヤミン、pp.619-621
- ²⁶ ベンヤミン、(注10) pp.634-635
- ²⁷ ベンヤミン、p.597
- ²⁸ ベンヤミン、p.599
- ²⁹ ベンヤミン、p.623
- ³⁰ ベンヤミン、(注16) pp.639-640
- ³¹ ベンヤミン、pp.625-626
- ³² ベンヤミン、p.629
- ³³ 風土性は風土ではない。風土を風土たらしめていることの特性・構造である。和辻の「人間存在の構造契機としての風土性」という言葉の意味が、ここで再び確認されよう。
- ³⁴ ベンヤミン、pp.612-613
- ³⁵ イマニュエル・カント、『永遠平和のために』、宇都宮芳明訳（岩波文庫、1985年）、p.110
- ³⁶ カント、p.111
- ³⁷ ベンヤミン、pp.610-611
- ³⁸ ベンヤミン、p.614
- ³⁹ スーザン・ソントグ、『写真論』、近藤耕人訳（晶文社、1979年）
- ⁴⁰ ソントグ、p.181
- ⁴¹ ベンヤミン、(注12) pp.636-637
- ⁴² 『複製技術時代の芸術作品』は、II以降で展開される写真だのauraだのといった論議とはおよそ異質なものにさえ感じられる、資本主義社会の今後の予想についてのマルクスによる研究についてのコメント(I)から始まる。
- ⁴³ バルト、p.138
- ⁴⁴ ベンヤミン、p.599
- ⁴⁵ ベンヤミン、『写真小史』、ベンヤミン・コレクション(1)、pp.553-554
- ⁴⁶ ドブレ、p.65
- ⁴⁷ ロマン・ヤーコブソン Roman Jakobson, 『一般言語学』、川本茂雄監修、田村すゞ子、長嶋善郎、村崎恭子、中野直子訳（みすず書房、1973年）
- ⁴⁸ 実際、推理小説の題材にも使われている。
- ⁴⁹ ベンヤミン、『写真小史』、pp.568-569
- ⁵⁰ ソントグ、pp.107-109
- ⁵¹ ベンヤミン、『写真小史』、pp.580-581

-
- 52 ソンタグ、pp.115-116
- 53 ソンタグ、p.118
- 54 ソンタグ、p.177
- 55 ソンタグ、p.180
- 56 バルト、p.27
- 57 バルト、pp.14-15
- 58 バルト、pp.142-146
- 59 ソンタグ、p.182、「映像が消費者中心主義者の浪費によっても枯渇することのないような、無尽蔵の資源であるからこそ、いっそう自然保護論者の救済策を適用する理由があるのである」
- 60 バルト、p.115
- 61 バルト、掲載写真 20、アレクサンダー・ガードナー、「ルイス・ペインの肖像」、1865 年、「彼はすでに死んでおり、しかもこれから死のうとしている」
- 62 バルト、p.119
- 63 バルト、p.120