



Title	複製技術による芸術概念の変質 -ベンヤミンの現代芸術の分析について-
Author(s)	園田, 尚弘
Citation	長崎大学教養部紀要. 人文科学. 1977, 17, p.177-183
Issue Date	1977
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10069/9669">http://hdl.handle.net/10069/9669</a>
Right	

This document is downloaded at: 2019-04-23T20:56:41Z

# 複製技術による芸術概念の変質

—ベンヤミンの現代芸術の分析について—

園 田 尚 弘

## Die Veränderung des Begriffs der Kunst durch die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks

—Über W. Benjamins Analyse der modernen Kunst—

NAOHIRO SONODA

### 序

ヴァルター・ベンヤミンはその「複製技術時代の芸術作品」<sup>1</sup>(1936年)と題した論文の冒頭にモットーとして、ポール・ヴァレリーの「現在性の獲得」からとった一節を引用している。ヴァレリーはそこで近代科学や現代の実践活動の影響によって、芸術という概念そのものが変化するだろうという予見を述べている。芸術作品には必ず物質的側面が存在する以上、科学や技術の発達に附随して芸術作品の性格も変化するというのである。ベンヤミンはこのヴァレリーの指摘を承けて、殊に複製技術の進展によって芸術のありようが過去の芸術作品のそれとはどのように変化したかを、その論文において明解に分析している。そして論文の後半においては、現代芸術の典型として映画をとりあげ、その特性について論じている。そこでわれわれは、ベンヤミンが現代芸術をどのように把握したかを探求し、あわせて現代の芸術創造、あるいはその受容にとって不可欠の役割を果しつつあるテレビジョンの問題について少しく考察してみたい。

### I

ベンヤミンの主要著作である「ドイツ悲劇の根源」が17世紀を、そして「シャルル・ボードレール」が19世紀を対象としていることや、ベンヤミンが好んで文学的エッセイの対象とした作家がプルースト、レスコフ等であること、あるいは彼が翻訳したフランスの小説作品、抒情詩<sup>2</sup>が、いわゆる進歩的芸術家によって書かれたものではないといった事態から、人はマルクス主義者としてのベンヤミンの目が、一見郷愁にみちたまなざしで過去を向いていることをいぶかしむかも

しれない。しかし、ベンヤミンが過去を論述の対象としながら、その背後には自らの生きる現時への激烈な問題意識をひそませていることは見逃してはならない事実である。そして過去と現在を縦横にゆききする彼の目は、たんにたとえば文芸といった個別領域を越えて社会事象の諸相を把握し、歴史的変動の総体をとらえようとする。資本主義下において急速に発達した技術のもたらす、あるいは技術をおし進める状況への絶えざる関心も、彼のそのような全体的統合への努力の一環として、いくつかのエッセイ、あるいは書評のかたちで結実している。

ベンヤミンは、現代社会における技術の重要性を早くから強調し、さまざまなイデオロギーに含まれる技術観についても1930年代以前に、すでにその評価をなし終えていた。たとえば書評「ドイツファシズムの理論」はクラークス、ユンガー派の思想にみられるファシズム思想と技術観との関係を暴露した仕事のひとつである。ファシズムの強圧に対する思想斗争をめざしたこれらのエッセイ、評論のなかでも、とりわけ「複製技術時代の芸術作品」において彼は集中的に技術と芸術の不可分の関係について論じている。

ファシズムがうちだす技術観、芸術観を反撃する意味をもったこの論文において、ベンヤミンは、在来の芸術論にみられる永遠の価値とか神秘性といった概念をもちこまず、歴史的に複製技術の発達と、それが直面しなければならなかった既存の芸術観との抗争過程を後づけながら、現代の芸術概念の変質を提示し、その事実に基礎づけられた芸術政策をも明確に表現しようとした。

ベンヤミンによれば、芸術作品は原理的には古代以来複製が可能であった。たとえば古代ギリシア人は鋳造と刻印という二つの複製技術を有していた。その後の歴史のなかで木版、銅版、エッチング、そして石版が複製技術に加わる。しかし、石版印刷が発明されてから数十年たつと新たに写真が発明される。写真術は複製技術のなかでも画期的なもので、それは、人間の手が複製のプロセスに占めていたこれまでの重要な地位を奪い、これにかえるに、対物レンズに向けられる目をふりむけたのだった。粗雑な反技術的芸術観をふりまわす写真術発明時の論調は写真の発明によってその没落を感じて、たとえば次のような反論を述べている。「瞬時の映像を定着しようとすることは、ドイツ人の詳細な研究によって明らかになったように不可能事だというだけでなく、そのような望みを抱くことがすでに神に対する冒瀆である。」<sup>3</sup>このような俗物的芸術観の擁護者たちの無理解にもかかわらず、写真の技術は時とともに発達した。そして写真と並んで音の複製もすでに19世紀の末には手がつけられだしたのであった。こうして複製技術は1900年をさかいにしてひとつの水準に達し、従来の芸術作品に深刻な変化をあたえはじめ、それと同時に従来の芸術の方法のなかに新たな位置を見出したのだった。ベンヤミンはこの事態を複製芸術と映画という二つの異なった現象の考察によって明確にしてゆく。

ベンヤミンによれば、芸術作品は「ここ」と「いま」という一回性に結びついたアウラ—Aura（独得な雰囲気）をかもしだしている。アウラとは本物という、伝統との関係において芸術作品の実質的古さが基礎となった概念であり、「どんなに近距離にあっても近づくことのできないユニークな現象」<sup>4</sup>と定義できる。「ある夏の日の午後、ねそべったまま、地平線をかぎる山なみや

影を投げかける樹の枝を眼で追う——これが樹の枝のアウラを呼吸することである。」<sup>5</sup>とベンヤミンは自然界における現象を比喩としてアウラを説明している。複製芸術にあっては、この真正な芸術作品、つまりオリジナルがもつアウラが喪なわれる。複製品にはくり返し、あるいはどこでもという性格があるので、一回性と結びついたアウラは消滅するのである。芸術作品のアウラ的存在様式は芸術作品の礼拝的価値と結びついている。もともと芸術作品の起源は魔法の儀式とのつながりに、その後では宗教的儀式とのつながりに求められる。つまり芸術作品においてアウラが生きるのは作品のもつ神なるものの現前化においてである。アウラの喪失とはそれゆえ、芸術作品の礼拝的価値の払拭でもある。この意味で複製技術は芸術作品と結びついた儀式性を消滅させ、芸術から礼拝的価値を奪い取ったのである。そのことによって複製技術は伝統との関係によって、伝統に組みこまれて生きていた過去の芸術作品のあり方を根底的に変化させる働きをもつにいたったのである。そして今や複製技術によって、商品の相を帯びた展示価値が礼拝的価値にかわって、大きな比重を占めるようになる。ベンヤミンはこの芸術の儀式性からの解放は芸術作品の技術的可能性によって世界史上初めてもたらされたとして、今や過去とは決定的に変化した芸術の現状を次のような明解な表現で断言している。「芸術作品の複製が生まれるとますますひんぱんに、あらかじめ複製をねらった芸術作品が作られるようになる。たとえば写真原板からは、たくさんの焼きつけが可能である。真正な焼きつけはどれかと問うのは意味をもたない。そして芸術制作における真正さという規準がなくなってしまう瞬間に芸術の全社会的機能もまた大変動を蒙った。芸術は儀式に依拠するかわりに、別のプラクシス、すなわち政治に依拠することになる。」<sup>6</sup>この明解な主張は産業革命以来抬頭してきた大衆プロレタリアートの存在との関係を抜きにしては考えられない。特権階級にあるいは少数の人間に所有され、秘かに鑑賞されてきた芸術作品は今や大量生産によってその享受層を大衆にまで拡大した。そして大衆が抱く「事物を空間的にも人間的にも近くへ引き寄せようとする切実な願望」<sup>7</sup>と、「既存のもの複製を受け入れ、その一回限りの性格を克服してゆく傾向」<sup>8</sup>をもった大衆自身の平等感覚が「アウラの喪失」という現代的知覚と切り離せない二つの基本的要件となっている。その意味でベンヤミンは現代における芸術の機能を更に詳細に語るために大衆運動の最も強力な担い手である映画の社会的重要性に注目したのである。

## II

映画の初期においては、映画理論家達は伝統的芸術の存在形態に、そのアナロジーを見つけようともがいていた。つまり彼らは映画を礼拝的要素から解釈しようと努めていた。芸術が技術的に複製可能となり、その礼拝的基盤が失なわれ、芸術の自律性という幻影も永久に消え去ったにもかかわらず、初期の映画理論家たちの目からは、芸術の機能の変化は見落されていた。映画と他の既存の芸術との相違は、たとえばそれを演劇と対比してみれば明らかである。演劇において

は、生身の俳優の演技が観客の前にじかに示されるのに比べると、映画俳優の演技は器械装置を通して示される。カメラを前にした俳優は演劇におけるように、直接に観客と交流を保ち、観客にその演技を適応させることはできないのである。舞台において「いま」「ここ」という一回性に結びついたアウラが舞台俳優と俳優が演じる作中人物を包んでいるのに比較すると、映画では観客の席に器械が据えつけられるためにそのアウラは消滅する。映画は演劇のように観客を前にして礼拝的要素をくりひろげることにはできないのである。そこでアウラの消滅を補ない、礼拝的要素を高めるために、映画産業はスター崇拝をおし進めるにいたる。人為的に「パーソナリティ」を偽造し、スターの売り出しに血道をあげることになる。このような映画資本に搾取される資本主義のもとでの映画制作を冷静にみつめながら、ベンヤミンは、しかし映画に対して悲観的立場をとらず、その社会批判の可能性をも期待していた。勿論ベンヤミンの期待が十分に満たされる事態は訪ずればしなかったが、彼自身は映画の出現が伝統的芸術観の決算であり、映画が従来の芸術観にたいして革命的批判を推進することを十分認めていた。みかたによれば、そのような映画観は当時であっても、楽観的すぎるという反論がでてくるのは当然であった。しかし、ベンヤミンはたとえば彼が強い絆で結ばれていた、かのフランクフルト学派のメンバー達が映画に対しては大むね否定的であったのに相違して、科学技術を充分に取り入れ、芸術と科学の相互侵透を促進する傾向をうみだす新たな分野としての映画にみられる人間の自己表現と、カメラによる周囲の世界の表現のうえにおける新しさを強調し、その前途に希望を寄せたのだった。

いづれにしろ映画は現在のアウラをはぎとる知覚に適した大衆的芸術である。大衆の存在なくして考えられぬメディアなのである。それゆえ芸術作品への大衆参加という新しい事態に反感を抱く芸術家にとっては映画は軽蔑すべき文化領域でしかない。過去の芸術作品が沈潜と持続を求めるのに対し、映画にあっては大衆の鑑賞態度は散漫である。それゆえ、たとえばデュアメルは、映画は奴隷のひまつぶしだと呼び、はたらき疲れ、日々の心労に身をすり減らしている。悲惨で、無教養な人々のための散漫な気晴らしだと嘆いている。

このような伝統的な芸術作品享受の観点から映画における大衆参加を批判する意見に対しても、ベンヤミンは、散漫な姿勢も習慣化によって知覚の課題を果すことができると反論している。そして人間の集団が散漫に接してきた芸術の典型として建築を取りあげ、建築にあっては、人々は実際の姿勢で習慣化をとおして、その知覚上の課題を果していると説明している。もちろんベンヤミンは、この散漫な知覚によって、知覚の変化期にある現代において、作品の受容がすでに完全に達せられているとは明言せず、目下のところ映画は観客の審査官の姿勢と散漫な姿勢にささえられた現在の知覚の変化に対応した実験的分野であると述べるにとどめ、全面的な映画礼讃は避けているのである。<sup>9</sup>



上述したベンヤミンの映画観によって、映画という技術装置自体が内包する肯定的側面とそれ

を所有し使用するものから生じてくる否定的側面が同時に把握されていることは明らかであろう。しかしこれまでのところ、いくつかの例外を除いて資本主義体制下の映画産業はきわめていかがわしい俗受けのするフィルムで観客を動員する側面が強かったと思われる。そして今日もなお映画産業がスター崇拜のムードをもちあげ、大衆のアイドルを作りあげる傾向は映画の初期以来依然として続いている。そしてまさしく映画が大衆と切り離せないメディアであるがために、それは支配者側からする積極的大衆操作ともなり得るのである。このような意味あいにおいて、映画を含めたマスコミ機構を征服し、礼拝的価値を作りだす極端な傾向は、大衆征服をめざし、大衆を指導者崇拜のなかで踏みこむファシズムにおいて極点に達する。ベンヤミンがこの「複製技術時代の芸術」のあとがきで、ファシズムのマスコミ使用とファシズムの技術至上主義を批判するのは当然であろう。イタリアの未来派の詩人マリネッティはエチオピア植民地戦争に際して、技術を総動員する近代戦争は美しいものであると宣言した。政治の耽美主義はここでは人間が人間自身の破滅を最高級の美的享樂として味あうという自己疎外の極点に至っている。ベンヤミンによるマリネッティのファシズム美学批判は、確かに1930年代のファシズムへの斗争宣言であった。しかしマスコミが、そして技術が特定の階級に独占された現状においても、このような人間の自己疎外の傾向は依然として消滅してはいない。技術についての思想が欠如し、技術の進歩が即社会の進歩であるとするテクノクラシー社会はまさしく人間の疎外された状況を物語ってはいないだろうか。技術からその精神的要素をできる限り排除するのが、帝国主義的技術観の特徴である。技術の進歩が即社会の進歩であるとする妄想は、しかし何も帝国主義者だけの占有物ではなく、たとえばブーリン等のいわゆる唯物論者の主張でもあった。ベンヤミンの言う〈技術の蜂起＝帝国主義戦争〉という極端な状況が全世界的に広がってはいないとは云え、技術が人間疎外にも奉仕するというベンヤミンの指摘は今日の管理社会においてもなお死んではいない。技術をたんに否定する立場（ロマンティカー達のそれ）を取らず、技術を幸福の鍵とする思想とは今日いかなるものであろうか。ベンヤミンはもちろんそれはマルクス主義という手品であると答えている。そして、自らの芸術政策においても「芸術に栄えあれ、よしや世界のほろぶとも」と叫ぶ政治の耽美主義に対抗して「芸術の政治化」<sup>10</sup> という主張をたてたのである。

ところでわれわれは、この主張を、かの「社会主義リアリズム」と同次元のものと受け取ってはならないだろう。ベンヤミンはすでに20年代に書いた「ロシア映画の現状」において新生ロシアにおける技術至上主義的傾向とロシア映画における具体的人間関係描写の欠如を指摘し、スローガン、プロパガンダに終らない大衆芸術の制作の困難さを洞察している。彼はそのなかで技術、機械に対する諷刺の不足、あるいは市民生活から生まれた素材や問題がまったく消えさっている現状を描き、「ロシア映画は、ボルシェヴィズム社会の諸関係が（たんに国家次元だけではない）安定し、新しい社会コメディが新たな重荷と典型的な状況を担い得るにいたったときはじめて確かな基盤にたち得るであろう。」<sup>11</sup>と書いて、その映画評を終えている。しかしながらベンヤミンがソヴィエトロシアの芸術活動に寄せた期待は、50年後の今日においてもなお実現されるに

至らないままであることをわれわれは認めねばならないだろう。

### III

ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」において、積極的に芸術の全社会的機能の変革をめざして芸術の政治化を提起してのち、われわれはテレビジョンという、その迫真性と同時性において映画を乗り越えたメディアを所有するに至っている。今や映画ですらもテレビジョンによって放映される時代なのである。その情報伝達の能力と同時性と迫真性が生み出すアクチャリティによってテレビジョンは現在の芸術創作、享受にはかり知れぬ影響をあたえている。このような状況であればこそ、われわれは、問題の端初に触れるというにすぎぬかたちであれ、テレビジョンの可能性やその社会的機能について論ずることが必要であろう。

現在のテレビジョンは、かつての芸術がなし得なかった程度に大衆の姿を画面に登場させ、自分達の姿を画面に見たいという大衆の願望に応えている。しかも大衆に表現の機会をあたえるというだけでなく、それを同時性においてなしとげることができる。そしてそのことによって未曾有の大衆を画面のまえに魅きつけている。(しかし大衆を画面に出し表現の機会を許すことは、大衆の権利を認めることと同じではない。) 映画がいかにも多数の観客を集めるといっても、その受容の場は限られた数の映画館である。それに比するとテレビは家庭を受容の場として大衆の日常生活に完全に食いこんでいる。いやテレビが日常生活そのものの一部となっている。そしてこのマスメディアは見せかけの安定のうえにたった現在の家庭に迎合するかたちで、支配されるものの現実を隠蔽し、現実意識を、階級意識を稀薄にするものとして機能する。しかし、本来テレビジョンは「現在」であるがゆえに、その現実との触れ合いはすぐれて政治的なメディアなのである。それはいわゆる常識を惰性的思考をぶち破り、隠された真実を捕え、現在の社会環境や所有関係を批判し、疎外された人間を表現し、無数の聴視者に訴えかけることも可能であろう。しかしながら高度資本主義体制のもとで企業としての放送局によって、あるいは国家管理のゆきとどいた放送局によって、虚偽と化した現実を一方向的に受け取らされる状態では、そのことは困難であろう。視聴率をあげるためのいかがわしい番組やマンネリズムの家庭劇、あるいは「公正」「中立」の看板をかかげた報道番組が隆盛をきわめているというのがテレビの現状であろう。現代社会におけるマス・メディアの問題をある程度意識したテレビマンが、たとえ「公正」「中立」をかかげても文字通りに公正、中立であることはないだろう。その姿勢は事実を事実として報道するのだと説明される。しかし、事実を忠実に伝達するのだという姿勢は一見技術そのものもつ中立性を生かした姿勢のようであってもそのようなテレビ観は幻想に近いものであろう。資本主義体制に組み込まれ管理されたマスコミ機構そのものを問題とすることなく、しかも権力との衝突を未然に予想して、きわめて意識的に部分的真実を取捨選択してゆくやり方はすでに公正ではないのだ。技術から精神的なものを骨抜きにしてゆくやり方は帝国主義につきものの

技術観である。

一方的な支配する側からのイデオロギー操作を断ち切り、メディア本来の可能性を追求する行為は、しかしテレビジョンという個別的領域だけに課せられた課題ではなく、現在の文化産業に従事するひとりひとりの課題でもあろう。そしてこの課題に応えようとする努力は現在のには、部分的領域における改良といった方策に終るのではなく、社会的、歴史的コンテキストにおける変革の問題に直面せざるを得ないであろう。

#### 注

1. Benjamin の全集第1巻、第2分冊には同名の二つの稿とピエール・クロソウスキーによるフランス語訳が掲載されている。筆者はこのうちの第二稿に拠って引用している。
2. 主な翻訳としては、Ch. ボードレール（悪の華の詩編、特にパリ情景）、O. バルザック（ユルシュル・ミルエ）、M. プルースト（花咲く乙女の蔭に、ゲルマントの方）、M. ジョアンドー（マドモアゼル・ツェリース）があげられる。
3. Benjamin, *Angelus Novus*, S. 230
4. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd I. 2, S. 479
5. ebenda
6. ebenda, S 482
7. ebenda, S. 479
8. ebenda
9. それにしてもベンヤミンの見解がオプティミスティックであるという批判は、たとえばアドルノによってなされた。それに対し、1938年12月9日のアドルノ宛ての手紙のなかで、ベンヤミンは、芸術享受における観る者、聴く者の側での集中を要請するアドルノに、この論文で主張した知覚作用の立場にたって反論を加えることはしていない。むしろ決定的な判断をさけ、「ぼくは、ぼくの仕事で、きみが否定的なものを前面におしだしたように、肯定的な要素をはっきりさせようとした。それゆえぼくは、ぼくの仕事の弱点のあるところに君の仕事の長所を見る」と述べている。
10. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2, S. 508
11. Benjamin, *Angelus Novus*, S. 199

#### 書 誌

1. テ キ ス ト  
Benjamin, Walter : *Gesammelte Schriften* Bd. I, 2, Frankfurt a. M. 1974  
ders. : *Illuminationen*, Frankfurt a. M. 1969  
ders. : *Angelus Novus*, Frankfurt a. M. 1966  
ders. : *Briefe*, Frankfurt a. M. 1966
2. その他の参考文献  
*Über Walter Benjamin* (edition Suhrkamp 250)  
*Walter Benjamin* (Text und Kritik 31/32)  
*Zur Aktualität W. Benjamins* (Suhrkamp Taschenbuch 150)  
M.ジェイ (荒川訳)、弁証法的想像力 みすず書房  
萩本、村木、今野 お前はただの現在にすぎない 田畑書店  
村木 良彦 ぼくのテレビジョン 田畑書店  
池田 浩士 ベンヤミンとルカーチ (岩波講座・文学9 S.202 ff)

(昭和51年9月30日受理)