

映画と第二世界

——アメリカ、ロシア、日本の映画

畠山 宗明

はじめに

執筆者は二〇一六年五月二五日に諸学の会において、「映画と第二世界—アメリカ、ロシア、日本の映画」と題される発表を行った。発表では、二十世紀前半における、映画という文化のグローバルな形成を、「ヴァナキュラー」という概念をキーワードに跡づけた。ここでは、前提となつた背景を補足しながら、発表を振り返りたい。

「ヴァナキュラー」という言葉は、辞書的には「地域固有の」、あるいは「固有言語」という意味である。この言葉はもともと、自然に形成された、あるいは地域の気候などを反映した建築物を指すなど、建築の領域で使用されていたものである。しかし、特に近年メディア研究の領域においては、受容者による、メディア・テクノロジーの独特の使用を通じて生まれた文化形態を論じるための概念としても使用されるようになっていく。これは、近代的・機械的テクノロジーと、自然的、人為的受容との相互作用に焦点を当てるための概念だと言えるだろう。¹

人の手を介さないカメラによって映像を作り出し、また産業としても大きく発展した映画は、映像の人工性や、

総体としての産業的な性格を批判されてきた。大量生産やマスのな伝達を伴う近代以降の文化は、手作業に対して質的な価値の上では劣位に置かれがちであるが、映画もまたそのような近代（産業革命）以降の文化とみなされてきたのである。

しかし、工業化以降の文化は、決して、産業やメディア・テクノロジーのみから産まれてくるのではない。それはロマン主義的な芸術概念において想定されているようにゼロからの創造として作られるのではなく、受容者の側が、工業的な生産物を参加的に翻訳することによって、はじめて文化としての意味を持つようになる。

産業革命は、確かに大量生産、大量消費の文化をもたらした。しかし、同時にそれは、受容者の参加を通じて形成される文化も生み出してきた。ファッションから二十世紀の芸術的技法としての異化やパロディ、デジタル時代のインターネットへの書き込みやファンカルチャーにおける二次創作など、発信と受信の関係を転倒するような文化的実践は、自律した単位としての「作品」同様に、私たちの文化を支えている。

本発表が、ヴァナキュラーという概念に着目したのは、映画を、このような近代以降の文化の特質としての「参加」という大きなコンテキストで考えるためなのである。写真・映画などの機械的な再現メカニズムを持つメディアは、マクドナルドやディズニールランドと同様、その画一性や産業的な性質によって、地域の文化的固有性を破壊し、グローバル化や産業社会化を推し進めるものとしばしばみなされた。しかし、映画は、確かにカメラの機械的なメカニズムにおいては近代的な工業の論理に従っているが、最終的な生産物である映像においてはそうではない。というのも、カメラはあくまで道具に過ぎず、それは使用者による技術の翻訳＝参加的な表現を通じて、単なる機械的生産物とは言えない複雑な文化的ハイブリッドを作り上げているからである。「ヴァナキュラー」とは、そうした翻訳のプロセスや文化的ハイブリッドを捉えるための概念に他ならないのである。

テクノロジーの翻訳としての文化

ではテクノロジーを翻訳するとはどういうことか、発表の背景となる説明を補足しておきたい。

人類は、ある技術的生産物を、人間の手による制作（ポイエーシス）を中心に考えてきた。道具とはハンマーや鑿などを意味し、人はそうした道具を駆使してものを作る。それに対して、産業革命以降の技術においては、自動的生産、大量生産が主となり、手作業はむしろ道具的・介助的な役割を果たすようになる。工業生産品、大量生産品の量的な優位性は、質的には「手作り」に対してしばしば劣位に置かれ、特に工業的生産が拡大していく十九世紀には、ラッダイト運動など、強い反発を生み出してきた。

映像との関わりで言えば、こうした反発の対象になったのは十九世紀に登場した写真である。ダゲールによって発明された銀板写真は、芸術家が長年の修練によって手に入れる技術を抜きに、外界を光学的に銀盤へと転写する。このような機械的な映像生産の技術は、画家を始めとする十九世紀ヨーロッパの芸術家たちからの大きな批判を呼び起こした。彼らは、人の手を介さない自動的な転写は、いかなる創造性とも結びつかないとし、写真に芸術的価値を認めようとしなかった。

こうした反発の基底には、近代以前からの制作観に加えて、ロマン主義的な制作意識があった。近代になり個の観念が芽生えると、作品もまた個人の制作物と考えられるようになり、また、特に芸術は何らかの主體的な精神性を実現するものとみなされた。芸術的制作物は、手作業的な技術に加え、能動的な精神性を反映するものとみなされたのである。

さらに、二十世紀に思想家のワルター・ベンヤミンは複製技術の特徴を、それまでの芸術に存在していたアウラ（一回性の痕跡）の欠如とみなした。^② 逆に言えば、写真以前の制作においては、制作行為や展示の一回性が、作品のオリジナリティを支えると思なされていた。

このように、大量生産品には、三つの欠如（オリジナリティ、一回性、精神性）が見いだされていたと言えるだろう。近代テクノロジーに対する否定的な反応は、それらが人間の能動的な主体性、ひいては人間性そのものを脅かしていたことを示している。こうした否定的反応は、メディア・テクノロジーにおいても共有され、デジタル技術や人工知能のような、現在の技術観にまで及んでいるのである。

もちろん、こうした大量生産品に対する危機感を発表者もまた共有している。しかし、ここで考えたいのはむしろ、そうした新しい技術的な環境に対する「リアクション」から生み出された文化である。それは、ギリシャ的なポイエーシスという観念や、ロマン主義的な主体性、さらに大量生産された生産物そのものとも異なった、むしろ受容者が創り出す文化である。

このような文化のあり方のひな形と考えられるのは、ファッションである。十七十八世紀に新興のブルジョア階級はこぞって貴族社会の習慣を模倣した。これが十九世紀になると、個人注文に応じるオートクチュールのような、既製品との差異化を図る彼らのための商業形態が現れただけでなく、「ダンティズム」のような男性のためのスタイルも登場した。

こうした現象の特徴は、まずそれらが、行動規範という側面を持っていたことである。ダンディにしても、これは男らしさを追求するというよりは、自己以外の何ものにも依拠しない、自律した主体性の確立を目指したものであった。そしてさらに興味深いのが、これらの市民的な行動規範が、資本主義の初期形態としてのマニファクチュ

アから工業的生産への移行期に登場したということである。つまり、こうした行為規範としての技術は、大量生産品に人間的な表現を与え返すための、「リアクション」としての側面を持っているのである。

こうした現象は十九世紀においては上流階級に限定されていたが、二十世紀には、まさにこのような既製品の参加的な改変が、大衆的な服装形式、行動様式として打ち立てられた。不良移民の服装とみなされたブートストゥツや、もともと作業着であったTシャツやジーンズをファッションに変えた戦後の若者のスタイルのように、道徳的規範を逸脱する自由な振る舞いは、しばしば既製服の着崩しを通じて記号的に表現された。また、大衆文化の定着と同時に、何を聞くか、何を見るのかといった趣味判断がそのまま態度表明となるような受容者同士のコミュニケーションも生まれてきたが、これも、CDや映画などの大量生産品が、「選択」を通じて受容者の態度表明の一部として生まれ変わったものだと言える。「ライフスタイル」という言葉に見られるように、二十世紀は、もともと形態的特徴のみを指す言葉であった「スタイル」に、行為的な含意が付け加わった時代だということができるかも知れないが、これはまさに受容者が、技術を元々の使用目的とは異なった形で解釈する行為から生まれているのである。

こうした文化形成の行為的な側面は、自律した表象形式に見える写真にも当てはまる。十九世紀においては、遺体を生前の姿のまま生きているかのように写真に収める、あるいは知らない人の遺影を持ち歩く、といった、奇妙な写真使用の習慣が生まれた。ここで写真の機能は、期待されていた記録という役割を超えて、はるかに呪術的な意味を持っている。写真には、発明の時点では思いもよらなかった機能が付与されたのである。

ここで重要なのは、遺影にしてもファッションにしても、ある技術の「使用方法」を含んでおり、それ自体で技術の「解釈」であるということだ。技術そのものは、それ自体では使用者にとっては何の意味も持たない。しかし、

道具として使用しているとき、それらはすでに人間的な解釈を通過している。ある技術は、何らかの目的に奉仕させることで、はじめて道具としてのステータスを持つようになる。つまり何かを使用するとは、その都度の行為的文脈に合わせて、それを翻訳する、ということなのである。

そしてこのように考えたとき、映画における制作行為もまた、技術に対する解釈の現れとして考えることができる。十九世紀末、フランスでリュミエール兄弟が現在の映画の原型である「シネマトグラフ」を発明したとき、彼らはその用途を報道や科学的な記録に限定しようとした。しかし、リュミエールの映画を見た奇術師のジョルジュ・メリエスは、自ら撮影機器を開発し、娯楽用の作品を作り始めた。映画が科学的な記録としてではなく娯楽やフィクションとして発展していくにあたっては、このような技術の「転用」が介在していたのである。

大量生産の文化は、このような、受容者による技術の逸脱した解釈を常に副産物として生み出してきた。しかし、視点を受容者に移すことで、大量生産品の陰に隠れた文化的営為が姿を見せる。制作者という観点から考えたとき、大量生産品は、古くからの制作を崩壊させる破壊的な技術として現れる。しかし産業革命以降の技術社会においてその受容者は、むき出しの機械的技術を、翻訳を通じて文化へと生成させているのである。

投射された理念—映画の二重のステータス

そしてこのような観点は、映画を含む近代の文化実践の、ある不思議な領域に光を当てることを可能にする。

産業革命以降の哲学や芸術は、理想的な近代の悪しき帰結として、人文知の批判の対象となってきた。テオドル・アドルノは、二十世紀の文化産業を、啓蒙という西洋近代の原動力となったプロジェクトの墮落形態と見なし

た。^③ 芸術の領域においても、メアリ・シェリーの『フランケンシュタイン』やホフマンの『砂男』などのロマン主義文学から、二十世紀前半におけるフリッツ・ラングの『メトロポリス』やチャップリンの『モダン・タイムズ』、さらには近年のウォシャウスキー兄弟の『マトリックス』や、宮崎駿、押井守のアニメーションに至るまで、近代の思想や芸術作品はこうした科学的世界観やテクノロジーの負の側面を描き出してきた。

興味深いのは、特に二十世紀の芸術に、こうした技術の肯定的参照がしばしば見られることだ。イタリア未来派は言うに及ばず、ピカソの『コラージュ』やマルセル・デュシャンの『レディ・メイド』など、二十世紀前半には、近代都市や工業の礼賛や、創造の全能性を否定する手法が登場した。また二十世紀後半には、ポップアートに見られる複製技術や大衆文化の取り込み、電子音やサンプリングを駆使した現代音楽などがそこに付け加えられた、むしろ、新しいテクノロジーや世界観をひな形として制作された作品が、今日ますます増加しているのである。特にモダニズム芸術と呼ばれる印象派以降の芸術において、テクノロジーは新しい形態や方法をもたらす導き手となる傾向にある。

近代の技術は、文化や芸術の領域では多くの場合否定的なりアクションを生み出してきたが、同時にそれを可能性の中心とみなす（しかし単なる合理性礼賛とも異なつた）思想や実践も伴ってきた。近代テクノロジーは、二重のステータスを持っているのだ。

こうした二重性も、技術の翻訳という観点から考えることができるように思われる。例えば肖像写真のブームを通じて、新興の市民階級は、高価で手間のかかる絵画にかわり、写真を通じて自らの肖像を残すようになった。このとき、肖像写真を肖像画の墮落物と見なすことは必ずしもできない。なぜなら、審美的な観点からは劣悪なものとなんがされても、画一性や大量生産という性格が、ここでは近代的な理念と結びついているからだ。肖像写真にお

いては、貴族階級にかわって近代市民階級の個としてのあり方が表現されているだけでなく、「誰でも安価に手に入る」という流通形態そのものが、文化のデモクラティックなあり方を示している。

このように、活版印刷からデジタル技術に至るまで、情報の再配分や画一化といった近代テクノロジーが持つ機械的特徴は、しばしば平等や自由といった民主的な概念と結びついている。印刷技術は、近代的な思想を広め、言語能力獲得の機会を国民単位で拡張した。写真は、市民階級が肖像を持つことを可能にした。映画は、ブルジョアジーの文化から疎外された都市労働者のための娯楽として産業的な成功を取めた。エレキギターに真つ先に飛びついたアメリカの黒人たちは、音楽を通じて、若者も含めたより広範な大衆のイメージを作り出した。質の点から忌諱される大衆文化の画一性や機械性は、むしろ、文化のデモクラティックなあり方を示すものとしても機能してきたのである。

ここには、翻訳に加えて、もう一つの作用を考える必要があるだろう。十九世紀末の女性のための服装改革運動でも、ビクトリア風の服装にかわって、自転車用の半ズボンなど、機能性に従った服がデザインされ、さらに二十世紀初頭のアメリカでは、自転車に乗り、男性と対等に議論を交わす「ギブソン・ガール」と呼ばれる若い女性たちが現れたが、彼女たちは、十九世紀の規範からは忌諱されていた半袖の着用をその特徴としていた。ここで、ズボンや半袖などの「機能的な服装」は、自由の象徴という記号的意味を持っている。ここでは、近代的な技術に、翻訳Ⅱ解釈を通じて、理念的・象徴的次元が投射されているのである。

近代テクノロジーの劣悪さが価値へと転じているとするなら、そこにはそのようにその技術を意味づける解釈が介在しているはずである。さらに、それが単なる文化現象を超えて価値的な次元を担うためには、何らかの価値的な概念がその現象に投射されていなければならない。先に述べた近代技術の二重性は、まさにそうした技術の翻訳

を通じて理念の投射から生まれているのではないだろうか？

そうしたなかで特に産業革命以降のメディアにおいては、知性と感性、言語と身体、哲学と物理的といった、二項対立をめぐる大きな変化が記しづけられている。印刷技術をめぐるエピソードが肯定的なトーンで語られるのは、それが言語や哲学の次元に限定されているからである。しかし、十九世紀を通じて写真や蓄音機が登場し、メディアは視覚や聴覚を代替するようになっていく。

そしてそれは、とりもなおさず、哲学が言語を通じて語ってきた理念の、現実的対象が求められるようになったということをも意味しているように思われる。哲学的な観念が、感性論的な次元で問われるようになっていくのである。

十九世紀は、理念と現象の複雑な関係が前景化した時代であったと言える。個や自由といった観念は、外的な指示対象を必要としない。しかし、そうした概念は、感性的な次元にその表現を必要とする。結果としてそれらは、「同じ」服装や、常識の違反、目的から外れた服装の選択などを通じて表現されたのである。写真やファッションといった技術は、そうした観念的観念の、感性的な代替物として機能していたのではないだろうか？

ミシェル・フーコーは、十九世紀を通じて人間は超越的な側面と経験的な側面を併せ持つ「経験的―超越論的二重体」として考えられるようになったと指摘しているが、それはこのような象徴的な価値を担った文化現象にも拡張することができるのではないだろうか？

しかし、重要なのは、これらが歴史的な形成物だということである。例えば制服に平等という観念を感じ取るとしたら、それはある技術の解釈を通じて形成された歴史的な判断である。つまりそれらは、別様でもあり得た偶発的な組み合わせにすぎない。そのとき、自由や平等といった概念は、現実化した現象とは独立にその意味を保って

いる。

映画をはじめとする大衆文化が市民権を得て久しい。その過程でその起源が忘却され、あたかもカメラやギター、デジタル技術「そのもの」に価値があるかのような議論も生まれてきている。しかし、大衆文化の価値は、歴史的に形成された偶発的な要素を含むだけでなく、量を質に変換する複雑な弁証法を通じて、はじめて生まれている。

一方で、技術の歴史的解釈は、人間の「創発」と言つて良いものであろう。しかし、近代テクノロジーを介した文化形成において何が創発的な契機に相当するのか、何がその価値的な次元を支えているのかといったことは、歴史的な相対化を通じて問われなければならないのである。

映画と「アメリカニズム」

さて、発表者が社会主義国家を意味する「第二世界」の含意を拡張し、産業革命以降の文化の再検討として特にアメリカとロシアを重視したのは、このような背景からである。というのは、この両国においては、このような技術の解釈がナショナル・アイデンティティにまで組み込まれているからであり、さらにそのことによつて、これらの国家は、社会主義と自由主義という異なった背景からであれ、ともに「大衆文化」という形で、二十世紀の文化の強力なモデルを提供してきたからだ。そしてそのモデルは、近代が感性論的な次元で問われ始めた大正期の日本映画においても、大きな意味を持つようになる。

ここでわざわざ三つの国を扱ったのは、映画というメディアに則した文化形成が、字義通りの翻訳のプロセスを含んでいるからである。それぞれの国家が、ヨーロッパからやつてきた二つの近代（思想、産業）に対する応答と

して、さらにはその応答として外国で形成された文化の輸入を通じて、自らの文化形成を行っていった。本発表が映画というメディアに則して跡づけようとしたのは、そのような翻訳行為の複雑な展開なのである。

まずアメリカからであるが、二十世紀初頭、第一次世界大戦を終えて、アメリカの産業的な卓越が決定的なものとなった。アメリカ映画は、同じ時期に世界一となった自動車産業と並んで、アメリカ的製品を代表するものとして、アメリカ的な生活・文化様式の代表として世界中に拡散していった。

しかし、アメリカ文化の世界的拡散は、決して物質的な量のみを支えられているわけではなかった。アメリカ的な文物は、物質文明の象徴として忌諱されてきたが、同時により自由な生活、より民主主義的な文化のあり方を示すものとして、しばしば理念的な意味もはらむことになった。本論が近代以降の文化に見いだしてきた二重性は、アメリカにおいては、日用品や生活様式をはじめとして、文化の総体に及んでいる。

こうした二重性は、アメリカの成り立ちそのものに由来している。移民国家であったアメリカにおいてナショナル・アイデンティティは、民族的な諸特徴よりも、抽象的な行動規範に求められた。同様に、国民規模で流通する製品もまた、しばしば個々の民族性に還元されない抽象的な性格を持つていた。そうした理念は、十九世紀から二十世紀にかけての世紀転換期において、やはり感性論的な次元へと拡張していった。

十九世紀末に、アメリカの自由の国としての側面を支えていたフロンティアが消滅すると同時に、産業革命の第二波を利用した国家イメージの形成が進む。大陸横断鉄道の開通以降、アメリカでは工業化の新たな段階に入り、石油産業など、近代的大企業が生まれた。特に二十世紀にはテイラー・システムを利用した大量生産を通じて、自動車産業が中心的な産業になった。

こうした工業化に際して、アメリカは「例外」から「最先端」へと国家的自意識を変容させた。アメリカ的なデ

モクラシーは、フロンティアでの成功から、いち早く工業的な自由を（個人としても国家としても）達成すること、すなわち消費を通じた自由へと移行した。⁴

ナショナル・アイデンティティの抽象的な性格も、このときに具体的な文化的事象において表現されるようになった。同じく二十世紀初頭、新移民と呼ばれる新たな移民層が、大量移入してくるようになる。テイラー・システムはこうした移民層に対して、一種の教育装置としても機能した。民族的な習慣を捨て、アメリカ的な工業生産のシステムに合致した生活を送ること。アメリカ社会において国民としての「統合」とは、都市化や工業化に合致する行動規範の獲得を意味するようになったのである。

映画はまさにこのようなアメリカの大きな転換期に登場し、新しいアメリカ的自由の象徴として成長した。アメリカの初期映画の歴史は、演劇や文学の借用から映画が自律していくプロセスとして描き出されるが、それは同時に十九世紀的なものを振り捨てていくプロセスでもあった。キネトスコープを発明したエジソンや、『国民の創世』などによつてアメリカ映画の父と言われたD・W・グリフィスは、典型的な十九世紀人であり、映画を中産階級すなわち旧移民のための文化にしようとした。一方、こうした新しいアメリカ的産業のシンボルとなったのがハリウッドでありチャップリンであった。娯楽産業に飛び込んだ移民の興行主たちは、エジソンの迫害を逃れてロサンゼルスハリウッドに移り、都市の労働者階級のための娯楽としての産業化に成功する。一九一〇年代を通じて生まれたワーナーやパラマウントといった映画会社は、十九世紀のフロンティア的な性格を持つと言える個人興行から、分業と垂直統合からなる大会社へと変貌を遂げていた。そしてイギリスからの移民であったチャップリンは、よりデモクラティックな文化のあり方としての映画だけでなく、無一文からの成功というアメリカン・ドリームの新しい形を体现した。

第一次世界大戦後にアメリカ製品が世界を席巻するようになるが、アメリカが輸出したのは必ずしも物質的な豊かさだけではなかった。むしろそれは「消費の自由」という、量的な豊かさを質的な豊かさに変換する弁証法的な価値の体系の全体であったのである。

そして、このようなアメリカ文化の二重性は、それそのものとして他国にも導入された。二十世紀の文化現象の一つとして「アメリカニズム」が挙げられる。アメリカ的な生産方式や文化様式を意識的に追究することを意味するアメリカニズムは、アメリカ内部で現れたときは愛国的な側面を持つ。しかし、アメリカ以外の場所においてアメリカニズムは物質文明を推し進めるだけでなく、封建的な価値観や、前近代的な表現様式を刷新する役割をも同時に担った。アメリカ文化の二重性は、アメリカの物質文明の積極的に享受する態度が、政治的にも「リベラル」であることを可能にしたのである。

このようなアメリカ文化の二重性を積極的に取り入れたのがロシアである。ロシアの思想や文化は二十世紀において、社会主義的な文化のあり方を示してきただけでなく、マルクス主義が退潮したあとにも西洋を越えるグローバルな普遍性を示す思想として（「小説」の範例としてのドストエフスキー、「クレシヨフ効果」など映画における「モンタージュ理論」、西洋的な美にかわる芸術的規範としてのシクロフスキーの「異化効果」、バフチン、ヴィゴツキーの思想など）しばしば流行した。

こうしたなかでもソビエト期の文化的生産物は、多くの場合アメリカ的なものの対極に置かれてきた。しかし、ソビエト期のロシアは、むしろ積極的にアメリカ文化を摂取してきたのである。

映画に関して言えば、ハリウッド映画が嫌われていたのはむしろ革命前であり、当時好まれていたのはヨーロッパ趣味の映画であった。それに対してアメリカ映画が大量に流れ込んでくるのはむしろ革命以降である。一九一七

年のロシア革命にさいして、映画界の人物の多くが亡命し、また、外貨獲得のためにアメリカ映画が積極的に輸入されるようになった。ロシアの若い映画作家たちは、そうしたアメリカ映画から語りの技法だけでなく、そこに映し出される近代的な景観をも学習していった。結果としてヨーロッパ趣味や様式的な演技を排除した作品が、ロシアにおいても登場したのである。エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』やブドフスキンの『母』、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』といったこの時期のロシアの映画は、ロシア革命のインパクトで生じた映画作品だとされているが、アメリカ映画の洗礼を受けること無しには生まれ得なかったのである。

こうしたアメリカニズムは、映画界に限られたものではなかった。ロシアでは一九二一年に、新経済政策（NEP）によって、市場経済が部分的に開放された。レーニンにとってロシアの近代化とはなによりも工業化であり、工業に従事する労働者に卓越的な意味が見いだされた。しかし、一九二〇年代のロシアでは工場やトラクターを自力で生産することができず、しばしばそれらはアメリカから買い付けられた。資本主義経済に激しく対立したと見なされていたロシアにおいても、この時期は、まさに近代化・工業化それ自体が自由を象徴していたのである。

もちろん、資本主義国家としてのアメリカとの差異は明示的には主張しなげなければならないものであった。しかし、その差異は、むしろアメリカ的なものを加速することによって手に入るものだとなった。当時ロシアの芸術家たちは自らを「エンジニア」と呼び、「機械の美学」を奉じた。そこにあるのはアメリカ以上に機械化を推し進める姿勢である。それは社会主義的ユートピアのヴィジョンにも合致するものであった。機械は部分と全体の透明な関係性から成り立っている。したがって、機械の部分になることは、ブルジョア的な「個」という単位を超えて、全体への回路へと自らを接続させることを意味する。少なくとも芸術の領域において、ソビエト・ロシアの集団の美学さえ機械の美学に支えられていたのである。

創生期ソ連邦の前衛芸術から一九三〇年代の画一化されたマスゲームの誕生に至るまで、戦前のソビエト・ロシアの文化にはまさに画一化・機械化されたものがデモクラシーを象徴するという上記の二重性が隅々まで浸透しているのである。

アメリカやロシアの文化の「モデル」としての性格という点、アメリカのそれが産業的性質を、ロシアのものが理論的、反資本主義的性格を持つと考えられがちである。しかしそうではなく、双方において、理念と現象の異なった配分での組み合わせ（翻訳）が存在しており、二十世紀に国境を越えて流通したのはその組み合わせそのものなのである。

また日本においても、アメリカ映画の影響は、伝統文化と融合しつつ新しい様式を生み出していった。日本の映画は、同時代の新派劇と結びつき、様式化された振る舞いによる時代劇が主流を占めていた。しかしそれは同時に、グリフィスのラスト・ミニット・レスキューなど、ハリウッド映画が発明した娯楽映画のフォーマットに従ったものでもあった。アメリカにおける西部劇がそうであるように、時代劇とは映画という媒体メカニズムに則した伝統文化の再解釈なのである。

しかし同様にこれも、物質的文化産業による伝統文化の接収としてのみ考えることはできない。一九三〇年代には、震災以降の近代化された景観や新たに登場した郊外や中産階級を扱った「小市民映画」が登場した。しかしこれはアメリカ映画の応用だけから生まれてきではなかった。一九二〇年代、「大正モダニズム」ともいわれるこの時期には、銀座周辺には西洋建築が建ち並び、郊外エリアも西に向けて拡大を始めていた。モボ、モガと呼ばれる西洋風のファッションに身を包んだ男女が現れたのもこの時期である。戦後にいわゆる日本的な映画作家の象徴となった小津安二郎は、この時期には「モダンな」現代劇の旗手として活躍を始めたのであり、小市民映画とはそ

れ自体、映画を通じたモダンなライフスタイルの創造でもあったのである。^⑤

関東大震災から第二次世界大戦突入までのつかの間の時期、日本にも「消費の自由」を謳歌した時代があったのであり、そうした生活への「モダンなもの」の浸透が、二十世紀における日本の大衆イメージの原像である。「小市民」のイメージを条件付けているのである。高度成長期の無責任男から村上春樹、そしてバブル期の文化に至るまで、近代日本「市民」のイメージは、起源における時代の痕跡を、その後も反復し続けるだろう。

反復という翻訳—客体化された受動性としてのカメラ

しかしここで、映画における様式形成のメカニズムのすべてを、人間による翻訳に帰すわけにはいかない。もちろんチャップリンやメリエスのような、逸脱した使用の発明が、こうした技術を特に文化的な方向に発展させてきたのは言うまでもない。しかし、映画のカメラにおいては、こうした翻訳のプロセスがむしろ客体的に現れる。つまり、画一的で機械的に景観を反復するからこそ、地域的慣習や伝統文化の中に透明に浸透し、それらと競合しつつも対話的・ハイブリッド的な文化を形成していく、そうした映像を作り出してきたのである。最後に、カメラの技術的特質と、上記で述べた映画文化の形成・伝搬にそれらがどう作用したのかを簡単に概観しておきたい。

例えば、演劇や文学の影響から映画が脱するにあたって大きな役割を果たしたのが、そうしたカメラが提示する映像であった。十九世紀以前の様式化された演技は、観客の目には白々しいものと映った。結果として同時期に生成していたリアリズム的な演技様式が、映画においても基礎的な演技法となっていた。

カメラで撮影された映像は、俳優が従っていた、十九世紀までの様式化された演技のコードそのものを可視化し

たのだと言える。つまり撮影された演技を見た人々は、そこに「演技している」ことまでが記録されているのを目にしてしまったのである。意志を持たない目であるカメラは、このような通常人が視野から排除している無意識的次元まで可視化してしまったのである。

ベンヤミンは「複製技術時代の芸術」の中で、映画に直面した観客たちは、「触覚的」に知覚を働かせなければならぬと述べている。⁽⁶⁾ 映画の発展とは、このような触覚的な知覚を通じて視覚的無意識の学習、制作への反映に他ならないのである。

このようなカメラの視線は、さらに、現代劇の発生をも可能にした。日本映画界は長らく「現代劇」を実現することを夢見てきたが、新派主流の時代にはなかなか実現しなかった。しかし、カメラの視線は、書き割りや様式的演技を装飾として切り捨てていった結果、リアルな演技にふさわしい環境として「現代」を要請するに至ったのである。

もちろんそこには環境全体の変化もあった。ベンヤミンが言うように、都市部のモダンな景観は、それ自体触覚的な視覚的空間であった。従って現代劇発生にあつたのカメラの役割を過大視するわけにはいかない。しかし、そこに働いていたカメラの力をわかりやすく確認することができるのが、時代劇のケースである。

一九三〇年代には、現代口語や現代的なシチュエーションで話す時代劇が撮られるようになった。つまり時代劇に現代的リアリズムが導入されていくのである。このプロセスを経て、時代劇も新派の俳優から離れていくのだが、特に戦後、例えば黒澤明の『用心棒』では、衝撃音や刀の重みなど殺陣の場面に物理的なリアリティが持ち込まれただけでなく、切られる前と後を編集でつなぐことで、殺陣に熟練した俳優以外にもチャンバラを演じられるようにした。このような時代劇の革新は、画面の表面の触覚的性質に敏感になる感性から生み出されている。透明

で触覚的な映画の画面は、画面内部の伝統的要素と現代的要素とを等価なものとしつつそのバランスを再調停し、結果として新しい提示のありかた（現代口語コメディ、リアルな殺陣）を生み出していたのである。

このように、近代テクノロジーの産物である映画は、既存の文化との複雑な関係によって、自らを技術から文化へと押し上げていったのである。それが既存の伝統文化を単純化、画一化した面もちろんある。しかし、映画の様式形成にあたっては、映ったものをただ受け入れ、それによって視覚的無意識を浮上させるカメラの受動的なまなざしが介在しており、それが、まさに古いものをそのまま保存することによって革新を生み出していったことは、強調されてしかるべきなのである。

そしてこのような映像の特質には、人間の技術に対する参加的翻訳では済まない次元がはらまれている。カメラに写った景観は、カントが崇高な景観として描出した、あるいはフリードリッヒなどロマン主義の絵画において描き出された景観とは大きく異なっている。それは、肉眼が見落としてきた視覚的な無意識の領域を見えるようにする。それは、習慣の助けを借りる（見なくて良いものを視覚から排除すること）ができない「触覚的な」視覚によって探求される画面である。そのような触覚性は、目の前の凡庸な風景に、撮影されたものとしての質的な一回性を付与する。つまりカメラの画一性とは、目の前に映ったものに、機械的に新しい「質」を付与していくような、矛盾をはらんだ画一性なのである。映画のカメラは、近代の技術的文化がはらんだ多重性（画一化と文化の民主的形式、人間的参加）に、イメージの中でのみ発現する存在論の次元を付け加えるのである。

おわりに

本発表で述べてきた文化の形態は、映画に限らず、近代以降の文化総体において確認しうるものである。例えばアメリカの文化的生産物に関して言えば、西洋のキリスト教賛美歌の翻訳として生まれたゴスペルやジャズ、世界各国の楽曲を「スタンダード」として昇華したポピュラー歌謡など、翻訳はアメリカ文化の根本に位置している。またアートにおけるカラージュやレディ・メイド、異化効果やパロディといった、ロマン主義的な創造を脱神秘化するような新たな美的コンセプトが二十世紀になつて登場したことも、本発表で述べた近代の技術的環境と運動しているだろう。

しかし、繰り返し述べているように、発表者はこうした文化形成のプロセスを手放して礼賛しているわけではない。民主的平等が「社員全員非正規」という形で実現しかねない現在、量を質に置きかえる弁証法は、むしろ批判的に検証されるべきだと考えている。しかし一方で、創造の神秘や全能性というカタルシスの機会がはじめから奪われた近代の技術的環境に直面した人類が、何をもつてそれに答えようとしたのかということとは、そのような技術的環境があまねく行き渡った現在だからこそ改めて考察すべきだとも考えている。

重要なのは、近代以降の文化を画一化や機械化の名の下に否定することでも、逆にそれらを礼賛することでもない。こうした「翻訳」は、人類学者のレヴィーストロースが言った、あり合わせのものでものを作り出す工夫としての「ブリコラージュ」とも関連する能力であろうが、それを、近代の文化的環境の中で見いだす必要があると筆者は考えているのである。

そしてそのためには技術と人間との中間にある領域を浮上させる必要がある。それはミクロにおいては文化としての技術の翻訳であり、マクロにおいてはアメリカやロシアといった、近代の技術がナショナル・アイデンティティに組み込まれている後発の近代国家の文化である。これらの文化（大衆文化、モダニズムの美学、モダニズム的ナショナル・アイデンティティ）の総体を近代以降の技術的環境との対話と捉え直し、技術と人間のあいだの中間領域をミクロにもマクロにも浮上させることに成功したとき、初めてそこで働いていた人間的創発の内実を探ることができるようになるのではないだろうか。

（二〇一六年五月二五日、「キリスト教と諸学の会」発表）

注

- （1）映画とヴァナキュラーの関係については、以下を参照のこと。ミリアム・ブラトウ・ハンセン「感覚の大量生産——ヴァナキュラー・モダニズムとしての古典的映画」、『SITE ZERO/ZERO SITE』第三号、メディア・デザイン研究所、二〇一〇年、二〇六—二四六頁。
- （2）ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」（『ベンヤミン・コレクション』）浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、一九九五年所収、五八三—六四〇頁。
- （3）ホルクハイマー、アドルノ『啓蒙の弁証法』、徳永恂訳、岩波出版、二〇〇七年。
- （4）十九世紀から二十世紀にかけてのアメリカニズムの変容に関しては古屋旬『アメリカニズム「普遍国家」のナショナルリズム』（東京大学出版会、二〇〇二年、一—五二頁）を参照のこと。
- （5）日本映画とモダニズムの関係についてはミツヨ・ワダ・マルシアーノ『ニッポン・モダン——日本映画一九二〇・三〇

(6) 年代』(名古屋大学出版会、二〇〇八年)を参照のこと。
ベンヤミン「複製技術時代の芸術」六二五頁。

