

アウラなき時代の風景意欲

佐々木 葉

正会員 博士（工学）早稲田大学創造理工学部社会環境工学科
〒169-8555 東京都新宿区大久保3-4-1, E-mail:yoh@waseda.jp

映像にかかわるデジタル技術によって知覚と認識が変化した現代社会における風景をどうとらえるか。この問題意識のもと、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」に提示された概念と展望に照らした論考を試みた。ベンヤミンは、複製作品の製造が技術的に容易となり、また伝統的共同体が崩壊した時代に対して、芸術作品のアウラは失せたがそれに代わるあたらな芸術の可能性を探った。現代社会においても風景にアウラを求めることは極めて困難である一方、新たな風景に対する意欲がさまざまな形で見られることを示した。その風景意欲のもとで生成される風景には、時間、多次元性、集積という共通点が見られる。

キーワード：風景論、ポストモダン社会、技術と知覚、ベンヤミン、アウラ、生活景

1. “デジカメ” のこと

いまやカメラはほとんどデジタルになった。一眼レフのデジタルカメラの普及も進んでいるが、モニターを見て撮影することの方が、圧倒的に多い。さらには、携帯電話のカメラ撮影が日常になっている。何か、例えば満開の桜や選挙演説をする首相を前にして、多くの人がいっせいに携帯電話をかざし、直接の視対象ではなく電話のモニター画面を見ている風景は、妙ではあるが、当たり前になった。さらに、シャッターを押すごとにフィルムが消費されることもなく、いまやメモリの残量を気にする必要もなくなったデジカメでは、思いついたらすぐシャッターを押す。要はメモ感覚である。そして記録された映像は、インターネットにアップされ、どこかで誰かが検索してすくい上げ、その一方で大量に死蔵される。

加工が容易なデジタル画像は、その撮影の緊張感にも影響を与えた。例えば、グラビア写真の撮影は以前に比べてずっと時間が短縮したという。モデルの髪の毛一本、服のしわ一つに神経を尖らせる必要がないからだ。後でパソコンでちょちょっと修正すればよいのである。

さらにデジカメは、様々な撮影モードを準備するようになっている。料理がきれいに撮れる、自分の好みのトーンを設定できる、などである。その開発の背景には、身近なものを自分の好みの感じの写真に撮影してブログにアップする、というニーズがある。

見えているものを記録するための技術であるカメラは、私たちがものを見るという行為に大きな影響を与えている。さらにカメラが捉えた画像の提示媒体（ブログや Google Earth）は、その画像に捉えられた対象自体（料

理や風景や構造物など）に対する私たちの認識にも大きな影響を与えている。技術、とくに映像に関わるデジタル技術は知覚に影響を与え、知覚は世界認識に影響を与える。現代の風景体験も、こうした技術のなかで考えなければならぬ。

2. 一世紀前を読むこと

写真、鉄道、電話、エレベーター。人々の生活、体験、認識を劇的に変えた種々のテクノロジーは 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、矢継ぎ早に誕生した。これら 20 世紀文明は、いずれも、物理的な空間と時間に対して圧倒的な変化をもたらした。そして 21 世紀のデジタル技術も劇的に、しかし 20 世紀文明のもたらした変化のようには可視化されづらい変化を、現代社会にもたらしている。我々はいまだその変化の渦中にある。渦中にあるものにはその状況をうまく記述することが難しい。そこで、一世紀前の変化について当時のあるいはその後の人々はどのように論じていたか、それを手がかりに思考を巡らすことを試みたい。

ここでは、ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』を見る。とはいえ、直接にはではなく、この古典的論説に対する多木浩二の論考を手がかりにする。多木浩二（1928-）とは、『目の隠喩』、『生きられた家』といった著作によって 1980 年代の芸術、都市論をリードしてきた人物である。彼が 2000 年に、ベンヤミンが 1935 年に世に問うた論説を対象として、「近代に訪れた決定的な知覚の変容から歴史認識の方法を探る挑戦的解読」と

して著したものが、『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』¹⁾である。

本稿では、多木のこの文章から、芸術を風景に読み替えて、技術による知覚の変化が起きている現代社会における風景を考える。そのため、まず多木の指摘をふくめてベンヤミンの主張から鍵となる概念を抽出し、ベンヤミンの論から得られる思考の手がかりを著者なりに整理して提示する。ついで、それをもとに現代の風景についての著者の論考を提示する。なお、本稿は、景観計画や景観まちづくりに対して直接寄与する示唆を得ることは目的としない。現代社会における風景とは何か、その役割とは何か、を思考することを目的とする。そして、現在世にある種々の風景活動（風景の記述行為、景観の計画や啓蒙、景観論の模索など）を俯瞰し、それぞれの位置づけを確認する。

3. 『複製技術時代の芸術作品 精読』から

ヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）はベルリン生まれのユダヤ人の批評家である。新しく立ち現れた都市文化を複合的な視線で見据え、生涯をとおり（近代性の系譜学）を目論み、哲学・言語・芸術・写真・歴史・ユダヤ神秘主義・マルクス主義など様々な分野を根底から探求・分析し、その本質を提示した、と紹介される²⁾。二つの世界大戦の混乱期を生き、ベルリンをはじめとするドイツ諸都市、パリ、モスクワなど欧州多都市に滞在し、最後はファシズム台頭とともにドイツ国籍を剥奪され、フランスからスペイン経由で亡命中に服毒自殺によって生涯を遂げた。『複製技術時代の芸術作品』（以降『複製技術』と略記）は亡命中のパリで1935年ごろ書かれ、彼の作品のなかで日本では最も早く翻訳され、よく読まれているという。他に著名な『パサーージュ論』と時期的にも重なる作品である。

『複製技術』は無題の19の小節から構成され、「複製技術が登場し、芸術が大衆に開かれるようになって以来、変化せざるをえなかった芸術の運命をきわめて大胆に論じている」（p.12）³⁾もので、芸術生産の技術と、ある時代に形成される知覚という論点を有している。

以下に筆者の問題意識から、鍵となる指摘を抽出する。なお、『複製技術』では芸術と政治（ファシズムなど）の問題が一つの重要な主張となっているが、本稿では直接的にその問題は扱わない。

①「歴史の異なる時代は、異なる「知覚」をもち、芸術の形式も別のものになる」（p.13）

この概念は、ベンヤミンがリーグルという美術史家の

仕事から得た概念である。

「歴史の広大な時空間のなかでは、人間の集団の存在様式が総体的に変化するにつれて、人間の知覚のあり方も変わる。人間の知覚が組織されている在りかた一知覚を生じさせるメディアは、自然の諸条件に制約されているだけでなく、歴史の諸条件にも制約されていた」（p.143）。

またリーグルは、芸術が形成されるための基礎的な知覚として、触覚的と視覚的という両極があることを示している。これについては後述する。

②「複製という技術的パラダイムが人間の歴史に何をもたらしたか」（p.36）

芸術作品は、原則的にはいつも複製可能であったが、人間の手による模写や石版画などによる複製に比して、写真という技術の登場はそのあり方を決定的に変えた。

「写真は映像の複製過程において、芸術家としての重要な責務から、初めて手を解放した。そしてその責務は目が引き受けることとなった。手がえがくよりも素早く目は物をとらえるから、映像の複製過程は著しく速くなり、発語とも歩調を合わせることが可能となる」（p.138）。

③アウラ概念とその凋落

複製技術が高度になることによって、完成度の高い複製が作られるが、それには決定的に欠けているものがある。

「芸術作品は、それが存在する場所に、一回限り存在するものだけれども、この特性、いま、ここに在るという特性が、複製には欠けているのだ」（p.139）。

「オリジナルが、いま、ここに在るという事実が、その真正性の概念を形成する」（p.139）。

「伝統は、この真正な芸術を、同一のものとしていままで伝えてきたということに根ざしている」（p.41）。

一方複製作品は、本物の一部をクローズアップしたり、作品を見やすい場所、どこにでも移動可能にするため、自立性を持ったものとして流通する。こうした状況が、芸術を体験するもの（芸術受容者）に、芸術の重み、真正性を感じさせなくなる。そして、その総括的な重みがアウラと呼ばれ、「複製技術時代の芸術作品において滅びてゆくものは作品のアウラである」（p.141）とベンヤミンはいう。

そこでアウラとは『複製技術』に先立つ『写真小史』（1931）にてはじめた使われた言葉である。

「いったいアウラとは何か？ 時間と空間とが独特に纏れ合ってひとつになったものであって、どんなに近くにあってもはるかな、一回限りの現象である。ある夏の午

後、ゆったりと憩いながら、地平に横たわる山脈なり、憩うものに影を投げかけてくる木の枝なりを、目で追うこと—これが、その山脈なり枝なりのアウラを、呼吸することにはほかならない」(p.144)。

これではなんとも釈然としないが、それ以上の定義はされてない⁴⁾。ともあれ、事物の権威、事物に伝えられている重みの総括であり、雰囲気である。それは、失われて初めてその存在が意識されたものといえよう。多木によれば、「ベンヤミンは複製技術によって消滅する心的な現象を、包括的に「アウラ」と呼ぶ」のであり、「芸術が芸術として存在していることの謎のようなもので、その限りでは対象から発散するともいえる」が、「アウラを感じるかどうかは社会的な条件に依存するから、われわれが集団内で芸術に抱く信念という方が妥当である」(p.46)という。つまり、本物にはアウラがあるがその複製にはアウラがない、という単純なことではなく、複製が日常にあふれる社会においては、アウラという概念自体が失せていく、つまり芸術が変質している、ということだと理解できる。

さらに、かつての芸術の真正性を支えていたものが伝統であり、その伝統は共同体をも支えていたが、複製技術が発展した20世紀初頭には、この共同体はもはや維持されず大衆の時代となる。「複製技術は、複製されたものを伝統から切り離してしまうし、複製によるアウラの喪失は、共同体の核心をなしてきた伝統が激しく揺さぶられていることを意味している」(p.80)。

④礼拝的価値と展示的価値

芸術作品には礼拝的価値と展示的価値があり、歴史的にはこの二つの極を移行している。これは先述の美術史家リーグルから得たものである。礼拝的価値には魔術的機能が、展示的価値には芸術的機能が対応する。さらに芸術的機能とは美的機能と概念的機能とのいずれかとなる。礼拝的価値を有していた芸術作品が、時代が変化することによって展示的価値を有することもある。

「芸術史を、芸術作品自体における二つの対極の対決としてえがきだし、その対決の歴史過程を、芸術作品における重点が一方の極から他方の極へと移行しては、また反転して後者から前者へと移行する過程の、交替とみなすことも、あるいは可能かもしれない」(p.148)。

複製技術時代においては、芸術作品はその絶対的な重みが展示的価値に置かれ、したがって、その美や概念によって捉えられるが、それは時代とともに転換するかもしれないのである。

⑤芸術意欲

ベンヤミンは先述のリーグルの芸術意欲(芸術意志と

の訳もある⁴⁾)という概念、および知覚についての指摘に注目していた。「リーグルの「芸術意欲」なる概念は、芸術が凋落する時期に、芸術を立ち上げるべく活動する力として凋落に対置され」(p.65)、「次々と様式を形成していく目的を持った精神的な原理」(p.68)である。そして「ベンヤミンは、この「芸術意欲」の概念に、ひとつの時代がみずからを表現する集会的な意図を見出していた」(p.68)。さらにリーグルは、この芸術意欲が実現していく基礎として、異なる知覚のあり方、つまり、触覚的と視覚的とがあることを示していた。

⑥視覚的知覚と触覚的知覚

ベンヤミンは、写真からさらに映画という新しい技術によってつくられる視覚的媒体への考察を進めるなかで、人々はその新しい遊戯空間をくつろいで見ることから、映画の受容は視覚的であるよりも触覚的であると考え。触覚的知覚とは、「手で撫でるとか、指先で接するとかの場合の知覚を言うのではなく、「時間をかけ、思考にも媒介され、多次元化した経験にともなう知覚」(p.122)であり、「何気なくちらっと眺めるという視覚的受容も含みこまれる」(p.123)。

ベンヤミンはこの知覚の体験を、建築物を対象とした二つのあり方によって説明する。旅行者がまじまじと眺めるような視覚的受容と、使用し、時間をかけて慣れていく触覚的受容である。芸術愛好家や旅行者が対象を崇拜するがごとく視覚的に受容するのに対して、大衆は対象にくつろぎや娯楽をもとめ、その受容の態度は触覚的となる。そしてベンヤミンは、触覚的知覚を重視する。

「歴史の転換期にあって人間の知覚器官に課される諸課題は、たんなる視覚的の方途では、すなわち静観をもってしては、少しも解決されえない。それらの課題は時間をかけて、触覚的な受容に導かれた慣れを通じて、解決されていくほかはない」(p.183)。

⑦アウラなき世界の芸術

およそ以上に示した概念が、記述は不十分ではあるが、『複製技術』において展開される論の要として筆者がピックアップしたものである。ベンヤミンは写真つまり複製技術の登場によって芸術からアウラが失われることを、はじめは否定的に捉えていたが、すぐにそうした社会の変容のなかで、何がさらに芸術として成立するのか、というよりも、芸術の新しい概念(あり様)を模索することを目指していた(と筆者は理解する)。そのためにリーグルによる芸術史の成果や、様々な写真や映画、また芸術論や評論を見据え、そこにベンヤミンの問題意識に照らした評価を下しながら、彼の展望を築き上げていった。そうした解釈のもと、多木によるベンヤミンの他書

からの引用も含めて筆者が注目した記述を以下に加える。つまりアウラなき世界における芸術に対するベンヤミンの展望の一端である。

「芸術が危機の接近を感知したとき（中略）、芸術は、芸術のための芸術という教義を編み出すことで反応したのだが、この教義たるや、芸術の一種の神学にはかならない」（p. 146）。つまり、役に立たなかった。

一方、芸術作品を生産する装置に関して、大衆がその主体となり、あたらしい形式をつくるということにベンヤミンは注目する。それは、結果的に「あらゆる生活状態の文書化」であり、それは「生活のなかに歴史の根源的な姿をむき出しにすることである」（p. 32）。「そのとき、ベンヤミンが否定すべきものとして念頭においていたのは、文学や写真における新即物主義であった。それらはいかにも生活を描写しているようだが、その実、それらを当世風に消費しやすく形式化したものにすぎない。「あらゆる生活状態の文書化」とは、そうした当世風に捏造されたアウラを引き剥がしたものをいうのである」

（p. 32）。つまり芸術という様態が、生活、それも大衆の生活そのもののなかに見出されること、その一方、美しいという枠組みのみで捉えられる即物的な作品はアウラの捏造として否定されている。

以上、相当に恣意的なピックアップであるが、これらの記述にであったとき、筆者は、まるで現代の風景について論じられているように感じたのである。では、現代の風景に話を進めよう。

4. 複製技術時代の芸術作品と現代の風景の対照

(1) ベンヤミンの論の整理

まず、多木の解説を含めたベンヤミンの論から筆者が読み取ったことを、以下に簡潔に整理する。その後、その整理のフレームにそって現代の風景の諸状況を対照させる。

① 複製技術によって芸術という存在が大きく変化した。

その変化とは、

- a) アウラの消失
- b) 芸術を受容するものの知覚の変化として捉えられる。

② 旧来の芸術作品自体も変化した。

その変化とは、

- a) 芸術作品を支えている伝統の崩壊による
- b) 芸術を受容する主体の変化—大衆化によるものである。そして、
- c) この変化という課題に対して、芸術のための芸

術では解決できない

③ 複製技術による媒体が出現した社会では、芸術作品は展示的価値として存在する。

したがって

- a) 美的機能と概念的機能が重視される
しかし、
- b) 美しさを根拠とした新即物主義の表現はアウラを捏造する
- c) 芸術作品の展示的価値と礼拝的価値は時代のなかで転換することもありえる

④ ひとつの芸術が凋落するときには別の芸術意欲が現れる

- a) この芸術意欲の実現は異なる二つの知覚（視覚的と触覚的）を基礎とする
- b) 芸術の凋落という 20 世紀の時代転換においては触覚的知覚が鍵となる

(2) 現代の風景状況との対照

では以降で、(1)の芸術を風景に読み替えながら、現代の風景について考える。

① デジタル技術によって風景という存在が大きく変化した。

その変化とは、

- a) アウラの消失
- b) 風景を受容するものの知覚の変化

として捉えられる。

このこと自体を科学的に立証することは本稿の目的ではない。ここでは、現代の風景においてこのような問題意識をもって考える、という筆者のスタンスとして、議論の出発点とする。

② 伝統的な美しい風景自体も変化した。

伝統的な美しい風景とは、例えば世界遺産や伝建地区、文化的景観に指定されているものである。歴史のなかでその地域の共同体が伝統的に作り上げてきた結果としての環境が、いまやもっとも美しいと評価される風景となっている。しかし、それは確実に変化している。

a) その変化は、その風景を成立させている伝統的社会の崩壊による。

現代において、その共同体の生活の変化は避けがたく、風景の変質として現れている。また、これらの美しい風景は、いまや観光のメッカとなり、大量の観光客が押し寄せている。このこと自体が直接的に風景自体を変化させて（例えば土産物屋の増加や巨大駐車場の建設）、伝統的な共同体の対立（例えば観光を生業とする住民とそうでない住民）を引き起している。

b) また変化のもうひとつの理由としては、その風景を受容する主体の変化—大衆観光化がある。

風景を受容する側、つまり当該地を訪れる主体は、現地を訪れたとしてもその風景を無垢な目で眺める、あるいは審美眼をもって鑑賞するというよりは、根拠を問わず、事前に提供された情報の追体験、シンボルとなったものや行為の獲得によって風景を受容する。また、その場所の風景写真を撮影することが体験の重要な目的となり、自分が撮影した写真によって、その場所の風景を受容することが行われる²⁾。

c) この変化という課題に対して、凍結的景観保全や厳格なルール化では根本的な解決はできない。

伝統的な美しい風景に対しては、各種制度を活用した保全が行われている。しかし、形態規制が厳格に行われた街並が映画のセットのように見えたり、テーマパークとの区別がつかなくなるという結果が意味することは、凍結的景観保全や厳格なルール化、つまり景観のための景観づくりによっては、アウラをつなぎとめることができていないことを意味する。また文化的景観においては、何らかの対処によって視覚的眺めが保全されたとしても、それを維持する共同体の保全という課題の解決にはなっていない。

③デジタル技術による媒体が出現した社会では、風景はより一層展示的価値として存在する。

a) したがって美的機能と概念的機能が重視される。

ベンヤミンの言う概念的機能とは何か、必ずしも明確ではないが、ここでは、その作品は何を意味するかというメッセージ性と考え、デジタル技術の特性は、視覚的複製作品の製作と展示を飛躍的に容易にしたこと、また合成や加工の自由度と表現力を飛躍的に向上させたことである。これによって、撮影された風景映像自体とその露出は、ますます「ぱっと見たときの印象」という瞬間的展示価値として受容される。と同時に、その映像はキャプションや説明文をほぼ常に伴って提示され、その映像が「何であるか」が説明される。「ぱっと見たときの美しさ(刺激の強さ)」と「何であるか」という概念(深長なメッセージから形式的レッテルまで)の双方の機能によって風景は展示される。画像と言葉との合成つまり提示モードの多次元化はデジタル技術によっていっそう容易にかつ高度化されている。

この風景の展示価値のあるものは、新しい世界認識へ人々をいざなう力をもっている。ナショナルジオグラフィックや、航空写真家ペルトランによる映画 HOME⁵⁾ は、一瞬で人を釘付けにする映像と言葉によって、地球上で何が起きているかという認識を了解させる力を持つ。緑の葉っぱを模したイラストのエコキャラクターが CO₂ と

歌いながら跋扈するなかで、現実にながら起きているのかを認識させるという役割は、アクチュアルなメッセージとしての風景映像にこそ求められる。貧困や暴力といった社会問題に対する認識についても同様である。ドキュメンタリーとしての役割を写真は当初から担ってきたが、現代では特に空間を超えて展開する社会問題(その筆頭やはり環境問題である)への認識喚起という役割を、風景が担っているといえよう。

b) 一方で、ぱっと見た目の美しさを根拠とした新即物主義の表現はアウラを捏造する。

何々風という商業施設や住宅地にみられる街並の模倣は、そもそもアウラとは無縁であるため、捏造することもない。現代の風景における新即物主義に該当するものとしては、工場萌、ジャンクションやダムなどの土木施設へのまなごしがあるのではないか。これらの風景は展示価値の美的機能によって多くの人の目にとまっている。そこにはアウラらしきものを感じる。しかし、それは工場やジャンクションそれ自体が風景としてのアウラをもちえていることを意味していないと筆者は考える。もちろんテクノスケープ全般がそうであるわけではなく、さらに議論が必要であるが、すくなくとも、「きれい!」「かっこいい!」以上の言葉が付されない受容は、捏造されたアウラに酔っているだけであり、後述する風景意欲をそこによみとることを筆者はできない⁶⁾。

c) 風景の展示的価値と礼拝的価値は時代のなかで転換することもありえるかどうか、は、まだわからない。

現代社会、特に日本において、そもそも礼拝という概念が存在するのか。かつて宗教や信仰のもとで成立してきた構造物や空間、そして風景は、いまや歴史的資源としてのみとらえられ、礼拝の対象にはほとんどなっていない。それは伝統的共同体の崩壊による。これらがふたたび礼拝的価値を有する時代が来るのか、あるいは旧来の信仰とは異なる新たな共同体の母胎となる機能をもつものに転換していくのか。筆者にはわからない。他方、一種の流行現象として、展示的価値によってある種のカリスマ的存在となった場所や風景にぞろぞろと人々が集結している様子には、一種の礼拝的価値、魔術的機能を感じてしまう。消費の殿堂であるブランドショップ、あるいはアニメの舞台、スーパースターの死んだ場所、さらには皆既日食が見える場所。いや、これはすこし行過ぎた見方かもしれない⁴⁾。

④ひとつの風景が凋落するときには別の風景意欲が現れる。

伝統的で美しい風景、整然として秩序があり品格が感じられる風景。これらが凋落しているといえれば強い反発を受けるであろう。しかし本稿の文脈においては、これ

らのアウラは凋落している。だからと言ってこれらの風景に対する手当てが必要ないということではもちろんない。風景としての実体はすでにエスタブリッシュされているが故に、あとはその劣化を防ぐこと（これはこれで大変なのだが）が問題となるが、これは新たな風景意欲とは呼べないであろう。これに対して、現れつつある風景意欲とは、「何の変哲もない風景」あるいは生活景の一部⁽⁵⁾への関心である。さらにはある種のデータが表象する風景である。

a) この風景意欲の実現は異なる二つの知覚（視覚的と触覚的）を基礎としている。

まず視覚的知覚を基礎とした風景意欲については、多くの自治体が策定している景観計画のなかの色彩の基準に見ることができる。一般的な市街地やどこにでもある沿道風景に対しても、現在各地でその風景を何とかしようという意欲は起きている。その意欲の向かう先は、ともかくあまり派手な色を使うのはやめましょう、という視覚的な問題である。あるいは皆で掃除をしましょう、花を植えましょう、放置自転車をなくしましょう、という視覚的に効果が捉えられる運動から、崩壊した共同体を再構築しようとする意欲である⁽⁶⁾。

b) これに対して、風景の凋落という 21 世紀の時代転換においては触覚的知覚が鍵となる。

a) で述べた、一般的な市街地などの景観と、現在注目されている「何の変哲もない風景」とは、別なものである。例えば、吉村⁽¹⁰⁾の採りあげた写真家須田一政によって捉えられた風景であり、星野⁽¹¹⁾の「親密な未知としての風景」である。また一方に展開するデータが表象する風景とは、Google Earth 上に貼り付けられる投稿写真の集合としての風景、緯度経度ハンターが投稿した地球上の機械的に選定された地点の写真の統合としての風景、さらには、地形データや人の移動の軌跡が描き出す空間の相貌としての風景⁽¹²⁾がある。そして Twitter⁽¹³⁾も、ある事象に対する極めて多視点的な風景を提供することを可能にしつつある。これらは、いずれも透視画法的な美しさや魅力という次元では把握しきれない風景である。

これらを、新しい世界認識としての風景をつかみたい、という意欲をもった風景として筆者は考える⁽⁷⁾。そこに共通するのは触覚的知覚である。触覚的知覚とは、「何度も経験し、固定した決定的な像を認識しないのだ。平面とか三次元とかに表すことができない。「触覚」とは時間を含み、多次元であり、何よりも経験であり、かつ再現のできないものなのである」(p.100)。またもうひとつの共通点としては、「集積」がある。いずれも「これ1枚」では成り立たない。少しずつぶれながらも、「あっと思った」その発語のタイミングで切り取られた画像の集積、である。またその「あっと思った」瞬間に

立ち会っている、写真には写っていない状況や記憶の集合である。そして、その「あっと思った」のは一度きりではなく、また誰か一人ではなく、いずれも一定量の集積として表出する。

筆者もふくめて随所で取り組みもがいていた近年の景観・風景論には、時間と多次元性と集積という共通点があった。さらに身体論、「身」も鍵であった。それは、ベンヤミンの指摘から見れば、的を射たことであつたわけである。

5. 本当に風景のアウラは消えたのか

本稿は、好むと好まざるとに拘わらず、デジタル技術のなかで知覚と認識が変化している現代において、確固たる伝統が築いてきた美しい風景のアウラの凋落を受け止め、いたずらにそれにしがみつくとなく、新たな風景を生成させる風景意欲というものを考えてきた。ところで、この鍵であるアウラについて、ベンヤミンは、「ある夏の午後、ゆったりと憩いながら、地平に横たわる山脈なり、憩うものに影を投げかけてくる木の枝なりを、目で追うこと—これが、その山脈なり枝なりのアウラを、呼吸することにほかならない」と言っていたのである。この文字通りの風景体験は現代でも可能である。たとえば、篠原修のいう、美しいに代わる生き生きとした、生命景観論的な風景、アクチュアリティのある風景⁽¹⁴⁾には、ベンヤミンのいうアウラがあるのではないか。

この議論のためには、芸術作品のアウラと風景のアウラとの対照可能性を吟味しなければならない。実は本稿では「風景」という言葉を、その概念、実際に捉えられた視覚像、そのイメージ、意味、具体的な視対象などといった次元の異なるものすべてに対して区別せず使ってきた。それはベンヤミンが芸術作品と芸術を時には峻別しながらも、結局は芸術という、より包括的なものとして論じているように筆者には読み取れたからである。こうした議論の精緻さの不備は認めたくえで、最後にあえてもう一度、風景のアウラと風景意欲について述べておきたい。

ベンヤミンはアウラという言葉で、作品それ自体のクオリティのような意味で使っているのではなく、それが製作され、維持されるというプロセスの一回性と真正性、つまりそのプロセスを担う主体としての共同体のありかたとして捉えている。したがって、その意味では、現代の文化的景観や歴史的街並は、いまやアウラを失っているといえる。一方、山脈や木の枝の体験のようにある事象の体験の一回生と真正性としてアウラをとらえれば、現代の風景体験にもアウラは十分に見出せる。問題は、

その共有可能性である。つまり、私がいま「ああ」と感じ取った一回限りのこのアクチュアルな風景体験には瞬間的にマイ・アウラがあるが、それは、あなたの「ああ」のユア・アウラと共有できているかどうかはわからない、ということである。かつての共同体は（本当かどうかは別として）アウラを共有していると認識していた。そういう伝統世界の底が抜けた現代社会で、なお、共有できるアウラを探し、確認するために⁶⁾、常に風景を記述しようとする意志、それを風景意欲とよびたい。そして、その意欲は、芸術家のような一部の風景専門家や目ききだけに求められるのではなく、すべての人々に求められ、すべての人の「ああ」という発語をすくい上げていくという意欲でありたい。

補注

- (1) 辞書によれば、Aura：ドイツ語。aura：英語。もとはラテン語で微風、香、光機などを意味する。雰囲気、オーラ、精神医学では発作の前兆の意。
- (2) いうまでもなく観光はこうした大衆的な行為ばかりではなく、地域交流としての意義を高めるものもある。
- (3) 工場萌やドボクサミット⁹⁾としてあらわれている社会現象とテクノスケープと呼ばれる景観のあるカテゴリーとは必ずしも一致しない。その関係も含めて、新即物主義であるか新たな風景意欲をそこに見出すことができるかについては、視対象として何をとらえるかではなく、受容する主体の問題として議論しなければならない。この議論をオーガナイズする役割を筆者は石川初⁷⁾に期待している。
- (4) 本稿では政治の問題を扱わないとした。しかし風景に対してマスメディアがもたらす影響と、ここに言いかけた現代の礼拝的価値を考えることは政治問題に踏み込むことになる。いつまでも避けて通れる問題ではない。
- (5) 文献 8) によれば生活景のとらえ方は4つに分類できる。その中には、「伝統的様式」や「過去の暮らし」という文化的景観に近いものも含まれているが、本稿のここではそれ以外の「普通の地域の」「新たにうまれてくる」生活景に注目する。
- (6) 文献 9) 他、藤井による一連の啓蒙的景観論は、アウラを保証してきた伝統的共同体の健全なる再生によって景観を再生させるという考え方に立つものであると考えられる。筆者はそれにエールをおくるが、筆者が模索しようとしているのはそれとは異なる新たな風景である。
- (7) 世に存在したすべての絵画や彫刻がすぐれた価値をもっていたわけではないように、インターネット上に展開する風景についてもそれら全てに価値があるわけではない。つねにピンからキリまでである。
- (8) こうした風景の、あるいはそのアウラの認識の共有性を議

論するためには、間主観性の概念が必要になってくる。すでに後藤も生活景の議論の鍵として間主観性に言及している。文献 15) p. 30.

参考文献

- 1) 多木浩二：ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読、岩波現代文庫、2000
- 2) ハワード・ケイギル他、久保哲司訳：ベンヤミン、ちくま学芸文庫、2009
- 3) 文献1)。なお以降の引用はすべて文献1)からで、多木浩二の文章からの引用は「」で、文献1)の巻末に記載されているベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」から直接引用した部分はイタリックで示す。
- 4) 文献2) p. 70
- 5) ヤン・アルテュス＝バルトラン監督：HOME - 空から見た地球、2009、フランス
- 6) ドボクサミット実行委員会編：ドボクサミット、武蔵野美術大学出版局、2009
- 7) 例えば、石川初：私たちのための景観ガイド、文献6)、pp. 146-153、あるいは文献12)にも彼の複数の文章がある。
- 8) 吉丸俊和・柴田久・石橋友也：生活景の捉え方と一般市街地における景観施策への活用に関する考察、景観・デザイン研究講演集、No. 3、pp134-141
- 9) 例えば、香川太郎・谷口綾子・藤井聡：街路景観についての簡易評価モデルを用いた景観改善施策の定量的評価、景観・デザイン研究論文集No. 6、pp31-40
- 10) 吉村晶子：無名の風景を題材とした写真作品の分析、景観・デザイン研究講演集No. 4、pp344-354、2008
- 11) 星野裕司：親密な未知としての風景、景観・デザイン研究講演集No. 4、pp334-343、2008
- 12) 例えば、10+1 No. 42 特集グラウンディングー地図を描く身体、INAX出版、2006
- 13) Twitterとは、個々のユーザーが「キーワードを含んだつぶやき」を投稿することで、キーワード検索によりコミュニティが自然発生するコミュニケーション・サービスである（ウィキペディア）。<http://twitter.com/>
- 14) 篠原修：風景の奥へ、第4回景観・デザイン研究発表会基調講演、2008. 12. 13 於熊本大学
- 15) 日本建築学会編：生活景—身近な景観価値の発見とまちづくり、学芸出版社、2009