

モダンとポストモダンについてのノート

井 原 慶一郎

ポストモダンとは何かを知るためには、まずモダンについて知る必要がある。モダンとは「近代」のことだ。だから、ポストモダンとは、文字通りにとれば、「近代のあと」ということになる。しかし、ここである疑問が生じる。本当に近代は終わったのだろうか。われわれは本当に近代のあとの世界にいるのだろうか、という疑問である。

マルクス主義の歴史学によれば、古代、中世、近代という時代区分において、近代とは、資本主義経済の時代を意味している。そうであれば、ポストモダンとは「近代のあと」などではなく、近代の一部にすぎないということになる。資本主義経済の時代はまだ終わっていないのだから。先に結論をいえば、ポストモダンという言葉は、資本主義経済の時代の新たな段階を指す用語として使われているだけである。

マルクスは、産業革命以降の資本主義（＝産業資本主義）を運動としてとらえている。それはいったん始まってしまえば、全世界を巻き込み、終わることのない運動である。《生産の絶え間ない変革、あらゆる社会制度の止むことのない変動、永遠の不安定と動揺こそ、以前のあらゆる時代から際立ったブルジョワ時代の特色である》（『共産主義者宣言』、14-5ページ）。近代はこのような資本主義のドライブ（推進力）によって動いているということができる。《生産物の販路の絶えざる拡大という欲望にかりたてられて、ブルジョワ階級は全地球を駆け回る。いたるところに巢を作り、いたるところを開拓し、いたるところで関係を結ばねばならない》（同上）¹。

さらに、マルクスはこう述べている。《かつての地方的、一国的な自給自足と孤立に代わって、諸国民相互の全面的な交易、全面的な依存が現れる。そして、物質的生産におけると同じことが、精神的な生産にも起こる。個々の民族の精神的な生産物は共同の財産となる。民族的な一面性や特殊性はいよいよ保持しがたいものとなり、数多（あまた）の民族のおよび地方的文学から、一つの世界文学が形成される》（同上、16-7ページ）。

マルクスがいうように、文学は、近代以降、世界文学のなかで書かれ、かつ読まれている。世界文学こそが近代文学なのだ。そして、ここで文学についていわれていることは、その他の芸術の分

¹ マルクスによれば、資本家は資本の運動の意識ある担い手である（『資本論』第一巻、第二編、第四章、第一節「資本の一般定式」参照）。したがって、ここでいうブルジョワ階級とは、資本あるいは資本主義のことである。

野についてもあてはまる。たとえば、絵画において、マネやモネといった近代絵画の創始者たちは日本の浮世絵の影響を受けている。また、近代建築は、ある地域に特有の地方的な建築様式ではなく、抽象的な世界共通の建築様式を目指す運動（インターナショナル・スタイル）として始まっている²。

私はこの研究ノートにおいて、主に二つの論文を取りあげることによって、モダンとポストモダンの時代とその時代における芸術作品について考察したいと思う。一つはドイツの批評家ヴァルター・ベンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」（1936年）、もう一つはアメリカの批評家フレドリック・ジェイムソンの「ポストモダニズムと消費社会」（1983年）である。前者はモダンの時代における芸術作品（モダニズム）について論じており、後者はポストモダンの時代における芸術作品（ポストモダニズム）について論じている。

ベンヤミンは、「複製技術の時代における芸術作品」において、複製技術、特に写真と映画が芸術全体に与えた影響について述べている。写真の登場（1839年）は絵画のあり方に影響を与え、映画の登場（1895年）は文学のあり方に影響を与えた。しかし、芸術全体に大きな影響を与えたのは、写真や映画そのものというよりも、むしろ写真や映画による過去の芸術作品や文化遺産の複製 reproduction である。たとえば、われわれは古今東西の名画について知っている（つもりでいる）が、それらのほとんどは複製技術（写真）を通して知っているだけである。つまり、ここで問題となっているのは、芸術作品としての写真ではなく、写真としての芸術作品なのである。

ベンヤミンは、『複製技術は、複製の対象を伝統の領域からひきはなしてしまう』（『複製技術時代の芸術』、15ページ）といている。たとえば、写真という複製技術は『モナリザ』という名画をパリやルーブル美術館といった伝統からひきはなした。こうして伝統の領域からひきはなされた（アウラなき）芸術作品は、鑑賞者の前に並べられ、「美術の歴史」や「世界美術全集」といった本のかたちで、一挙に眺められるようになる³。これは、誰もが美術作品の歴史を線的な発展（「大きな物語」）においてみることを可能にした⁴。

もちろん、複製技術以前から、近代の画家たちは美術史の殿堂としてのルーブル美術館を訪れており、美術の歴史についてかなりの知識を持っていた⁵。というより、過去の美術の歴史と自分の

² インターナショナル・スタイル（国際様式）は、装飾を排除し、ガラス・鉄・コンクリートなどの近代的な材料を用いた抽象的な建築様式である。ワルター・グロピウス、ミース・ファン・デル・ローエ、ル・コルビュジエらが主導した。

³ 19世紀末のグラフィック革命（網版印刷の発明）や出版革命（マス・セールを前提とした廉価本の出版）によって、芸術や知（思想・文学）の大衆化がもたらされた。

⁴ 「大きな物語」とは、多数の「小さな物語」を総合するひとつの大きな視点（メタ物語）のことである。リオタールは、こうした視点の可能性が失われた時代をポストモダンと呼んでいる（『ポスト・モダンの条件』参照）。

⁵ 《「そうだ、ルーヴルはわれわれが読み方を習う本なのだ」と、セザンヌは言ったといわれる。……だがセザンヌに限らず、十九世紀以降の芸術家たちにとって美術館に並んだ個々の作品を見ることは、同時に意識せずとも美術の歴史という文脈におけるその所在を読むことにも繋がっていたように思われる。そのことはとりもなおさず自らの美術史上での位置確認でもあったのである。芸術家が歴史を超絶して在ることはありえないが、ことに十九世紀中葉以降、芸術家が自ら歴史的な文脈を意識せざるをえない状況が顕わとなっていたと考えてよいだろう》（中谷至宏「美術の近代」『芸術学ハンドブック』、83ページ）。

美術史上での新しいポジションについて自覚的なものだけが、モダン（現代的）でありえたのである。モダニズムとは、伝統主義に対立して、つねに新しさ（modo）を求める進歩主義的傾向を指すが、それは、一言でいえば、伝統の革新である。伝統、プラス、モダニティ（現代性）こそがモダンなのだ⁶。伝統を新たにするためには、伝統をよく知らねばならない⁷。写真という複製技術は、このプロセスを大衆化したのである。

同じことは、映画についてもいえる。ベンヤミンはこういつている。《大衆運動のもっとも強力な担い手である映画の社会的重要性は、…その破壊的なカタルシス作用をぬきにして考えることができない、文化遺産の伝統の完全な総決算である。この現象は、偉大な歴史的映画をみれば明白である。それは、たえずひろがる広大な分野を自己の世界にまきこんでいく。一九二七年、アベル・ガンズは「シェイクスピアもレンブラントもベートーヴェンも映画になるだろう。……すべての伝説、すべての神話、すべての英雄ものがたり、すべての宗祖、いや、すべての宗教が……光の芸術によるよみがえりを待ち望んでいるのだ。そして英雄たちは、すでに入口に殺到している」と熱狂的に叫んだ。このとき、ガンズは、おそらく自分ではそれと気づかず、全面的な総決算への呼びかけをおこなっていたのである》（同上、15-6ページ）。

この現象は芸術全般に及んでいる。つまり、モダニストたちは、複製技術と平行して、あるいはそれに先がけて、文学や絵画といったさまざまな領域で「文化遺産の伝統の完全な総決算」をおこなったのである。過去のすべての伝統を総決算し、そのうえに新たな伝統を付け加えること。これこそがモダニズムの芸術運動の核心である。たとえば、ジョイスは小説（『ユリシーズ』、1922年）において、T・S・エリオットは詩（『荒地』、1922年）において、ピカソは絵画（『アヴィニヨンの娘たち』、1907年）においてそれをおこなった。映画は、このプロセス（伝統の総決算）を大衆化したのである⁸。

繰り返していえば、モダニズムの芸術運動とは、「文化遺産の伝統の完全な総決算」である。それは、モダニストたちと複製技術によっておこなわれた⁹。そして、それが終わったあとにでき

⁶ ボードレーはモダニティ（現代性）についてこういつている。《現代性とは、一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不易なものである。昔の画家一人一人にとって、一個ずつの現代性があったのだ。……一時的で、うつろい易く、かくも頻々と変貌をとげるこの要素を、あなた方は軽蔑する権利もなければ、これなしですます権利もない。この要素を抹殺するならば、否応なしに、たとえば人類最初の罪以前の唯一の女性の美といったたぐいの、抽象的で捉えどころのない美の、空虚のなかへと落ちこむのほかはない》（『現代生活の画家』『ボードレー批評』2、169ページ）。

⁷ T・S・エリオットは、有名なエッセイ「伝統と個人の才能」のなかで次のようにいつている。《伝統を相続することはできない、それを望むならば、たいへんな労力を払って手に入れなければならない。伝統はまず第一に、二十五歳をすぎても詩人たることをつづけたい人なら誰にでもまあ欠くべからざるものといってよい歴史意識を含んでいる…。この歴史意識は一時的なものに対する意識であり、永続的なものに対する意識であり、また一時的なものと永続的なものとをいっしょに意識するもので、そのために作家が伝統的になれるのだ。またその歴史意識によって作家は時代の中にある自分の位置、自分の現代性をきわめて鋭敏に感じることができるのである》（『文芸批評論』、9ページ）。

⁸ たとえば、今日でも、古典的な文学作品が読まれるのは映画を通じてである。

たのが、ポストモダニズムである。

ポストモダニズムの芸術の特徴は、大きく分けて4つある。まず、過去の芸術作品からの「引用」。次に、異なるスタイルあるいはジャンルの「融合」。それから、伝統の「かく乱」。最後に、「メタ」芸術（芸術についての芸術）である。建築における折衷主義、美術におけるコラージュ、音楽におけるサンプリング、小説におけるパロディなどがその例である。

実は、ここで述べたポストモダニズムの芸術の特徴は、モダニズムの芸術の特徴を反復したものにすぎない。前者が過去の芸術作品の直接的な「引用」($A \Rightarrow A$)だとすれば、後者は創造的な「引用」($A \Rightarrow A'$)である。前者が異なるスタイルやジャンルの「融合」($A + B = AB$)だとすれば、後者は「総合」($A + B = C$)である。前者が伝統の「かく乱」($A \rightarrow B \Rightarrow \times$)だとすれば、後者は「革新」($A \rightarrow B \Rightarrow C$)である。そして、前者が「メタ」芸術（芸術についての芸術）だとすれば、後者は「メタ」物語（芸術の歴史についての芸術）である。両者の違いは、古い伝統のうえに新たな伝統を付け加えうるかどうかにある⁹。これはどういうことか。

ジェイムソンは、「ポストモダニズムと消費社会」のなかで次のようにいっている。《現代の作家や芸術家がもはや新しいスタイルや世界を発明できないであろうということには、次のような…理由がある。かれらは、すでに発明し尽くしたのである。残っているのは限られた組み合わせだけであって、その中でももっともユニークないくつかの組み合わせは、すでに考え出されてしまったのである。したがって、モダニズムの死せる美学の伝統全体がもつ重みは、マルクスが別の文脈の中で言ったように、「生者の頭脳の上に、まるで悪夢のようにのしかかってくる」ことになるのだ》（『反美学』、208ページ）。

ポストモダニズムは当初、モダニズムという伝統に対するモダニズム的反抗だった。たとえば、文学においてはメタフィクション¹¹が、美術においてはポップ・アート¹²が、映画においてはヌー

⁹ 私は以前音楽に関して次のように述べた。《レコードの登場によって、過去の音楽的遺産は、ベンヤミンのいう「完全な総決算」を迫られることになり、その結果、聴き手は、時代を問わず、さまざまな語法の音楽を同時に聴くことになる。そこでは、“クラシック”だろうが“コンテンポラリー”だろうが、あらゆる音楽が相対化され、並存している》（「グレン・グールド論—音楽とメディア—」鹿児島大学経済学会『経済学論集』第54号、2001年3月）。

¹⁰ たとえば、ハーヴェイはマネとラウシェンバークを比較して次のようにいっている。《モダニズムの運動の初期にあらわれた、影響力のある絵画の一つであるマネの『オランピア』は、ティツィアーノの『ヴィーナス』が基となっている。しかし、その模倣の様式を見ることによって、モダニティと伝統の間で見られる自意識過剰から生じる裂け目や、その変遷期における芸術家の積極的な介入が伝わってくる。ポストモダニズム運動の草分けの一人であるラウシェンバークは、ベラスケスの『鏡を見るヴィーナス』とルーベンスの『化粧のヴィーナス』のイメージを六〇年代の一連の絵画の中に巧みに配置した。しかし彼は、単にシルクスクリーンの手法によって、原作の写真を様々な他の諸要素（トラック、ヘリコプター、自動車の鍵）が取り込まれている平面に写すという極めて特異な方法でこれらのイメージを用いている。マネが生産しているのに対して、ラウシェンバークは単に再生産しているだけである》（『ポストモダニティの条件』、84-6ページ）。

¹¹ 伝統的な小説の枠組みそのものが意識的に解体され、主題となっているフィクション。小説とは何かが、小説自身によって問われる。

¹² ポップ・アートは当初ネオ・ダダとも呼ばれ、レディ・メイド（既製品）をそのまま利用したマルセル・デュシャンの流れを汲む。したがって、その後のコンセプチュアル・アートにも繋がる運動である。

ヴェル・ヴァーグ¹³が、音楽においてはジョン・ケージ¹⁴がそれをおこなった。しかし、それは、最後のモダニズム的運動となった。それまでモダニズムは伝統を少しずつ解体しながら進んできたが、ポストモダニズムは、伝統を完全に解体してしまったのである。そこでは、ほとんどすべてのことが許される。ここにおいて、伝統の革新（モダニズム）は不可能となる。

ポストモダニズムには、実現すべきものは何もない¹⁵。にもかかわらず、何か新しいことをやっているという身振りだけは示さなければならない。こうして、ポストモダニストたちはモダニズムの衣装だけを借りて、最新の（＝モダンな）芸術家を演じることになるのだ¹⁶。

モダニズムが古典の衣装を借りたのは、新しい表現方法（スタイル）を実現するためであった。しかし、忘れてはならないのは、モダニズムは、新しいリアリティ（世界）の追求の結果として進展してきたということである¹⁷。スタイルの革新は、新たなリアリズムの達成の結果なのだ¹⁸。ポストモダニズムが放棄したのは、この新しいリアリティの追求である。というより、ポストモダニズムはリアリティを再現 represent すること自体を放棄している。だが、そのこと自体が、ある意味でリアリティの再現だとすればどうだろうか。以前は芸術が現実を上回っていたが、いまでは現実が芸術を上回っているかもしれないのである。

1960年代以降、先進国において、新しい種類の社会が出現した。そこでは、《商品が計画的に廃品化され、ファッションやスタイルの変化するリズムがますます速くなり、広告やテレビやメディアは今までに類をみないほど社会の中に浸透していった》（同上、229ページ）。それは、消費社会、メディア社会、情報化社会、ポスト工業社会（ダニエル・ベル）などと呼ばれているが、それらはいずれも、ポスト産業資本主義（＝ポストモダン）の時代における社会の様態を表している¹⁹。ジェイムソンによれば、ポストモダニズムはこの社会システムの深層の論理を表現している²⁰。その一つがリアリティの喪失である。

ジェイムソンは、ポップ・アートに続いて1960年代半ばに登場した絵画の傾向である「フォト・リアリズム」について次のようにいっている。《フォト・リアリズムも、はじめは抽象表現主義の

¹³ 映画における「新しい波」。伝統的な映画の枠組みを解体することによって、映画そのものを問いかける。ゴダールの『勝手にしやがれ』（1959年）がその代表作である。

¹⁴ 偶然性の音楽の創始者。実験的な手法によって、音楽とは何かを問う。代表作に、ピアノを前にした演奏者が4分33秒の間沈黙する『4分33秒』（1952年）がある。

¹⁵ というより、モダニズムは終わったというニヒリズムこそがポストモダニズム（モダニズムのあと）なのである。

¹⁶ 私の考えでは、ポストモダニズムはモダニズムの空虚な反復である。なぜ空虚かといえば、実現すべき新たな課題を持たないからである。マルクスの言葉をもじっていえば、古典の衣装を借りたモダニズムは「偉大な悲劇」だが、モダニズムの衣装を借りたポストモダニズムは「みじめなファルス」である（『ルイ・ボナパルトのブリュメール一八日』第一章参照）。

¹⁷ 私はここでリアリティ（現実）という言葉を用いて、イデアルなものや無意識的なものをも含んだ概念として使っている。たとえば、前者は抽象芸術として、後者は表現主義として進展した。

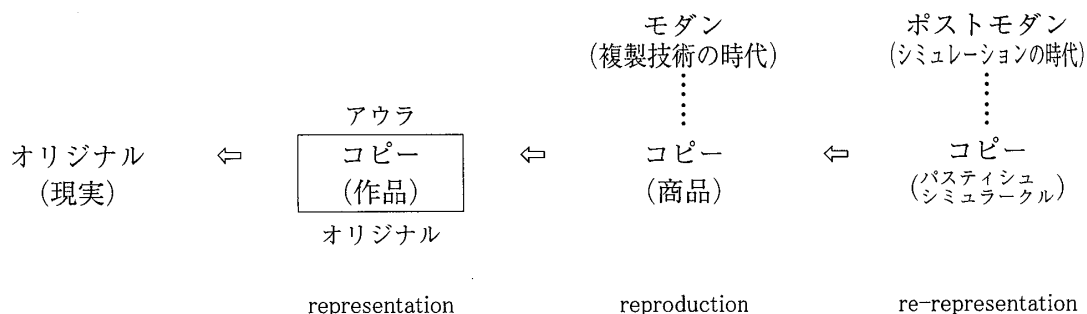
¹⁸ 建築におけるリアリズムとは、機能主義である。モダニズム建築のスローガンによれば、「形態は機能に従う」（ルイ・サリバン）のである。

¹⁹ そこでは、「モノ」ではなく、「情報」（知、サービス、IT）が主要な商品となる。ジェイムソンは、エルネスト・マンデルに倣って、それを後期資本主義（または消費型資本主義、多国籍資本主義）と呼んでいる。

反一再現的な抽象化に続く再現への回帰であるかのようにみえたのであるが、人々はやがてそれが決して写実的な絵画ではないことを理解するにいたったのである。なぜなら、そこで再現されているのは、外の世界そのものであるというよりも、外の世界の写真、あるいは外の世界のイメージにすぎないからである。それは偽のリアリズムであり、本当は他の芸術についての芸術、他のイメージを表すイメージにすぎないのだ》(同上、225-6ページ)。

写真はふつう現実のイメージだが、われわれはこのようなイメージに取り囲まれており、それらは新たな現実を形成している。その(偽の)現実を再現したのがフォト・リアリズムである。写真が現実の引用だとすれば、フォト・リアリズムは引用の引用である。ジェイムソンは、このような模倣作品のことをパステイシュ *pastiche* と呼んでいる²¹。ポップ・アートも同じ意味でパステイシュである。それは、大量生産・大量消費される商品のデザイン、マスメディアが伝達する大衆的イメージ、都市の人工的環境を満たしている広告看板や交通標識などを美術作品の主題として採用している。つまり、イメージのイメージ、引用の引用である。

パステイシュは、ボードリヤールのいうシミュラクル(オリジナルなしのコピー)とほぼ同じ意味である。ボードリヤールによれば、現代はシミュラクルが支配的となったシミュレーションの時代である²²。そこでは、現実とイメージ、オリジナルとコピーの区別が曖昧になり、イメージからイメージが、情報から情報が生み出される。そして、その過程で、オリジナル(現実)は霧散霧消してしまうのである(下図参照)。



²⁰ ポストモダニズムという言葉が登場したのは1960年代の終わり頃で、最初に広く知られるようになったのは、ジェンクスの『ポスト・モダニズムの建築言語』(1977年)によってである。次のジェンクスの発言を読めば、ポストモダニズムが消費型資本主義の論理の反映であることは明らかである。《テヘランから東京の間のどここの大都市でもよいから、そこに住む中産階級を抽出してみるがよい。これらの都市の生活者は、いずれも、旅行や雑誌によって、つぎからつぎにと貯えられた(いや実のところ貯えられすぎた)「イメージ・バンク」(イメージの貯蔵庫)をもっているはずである。実はこのイメージの美術館なるものは、生産者の混成品を反映させたものなのかもしれないが、それにもかかわらずかれらの生活様式にとってはまったく自然なことといってよいだろう。……こうした異質性は絶大な楽しみを約束してくれる。今や人間はいろいろと異なった時代や文化に生きていけるというのに、なぜ、この現在とこの場所といったように自分をそれほど限定しなければならないのだろうか? 折衷主義とは、文化を選び好みして自然に進化することなのである》(150-1ページ)。

²¹ ジェイムソンによれば、パステイシュとは、「無表情なパロディ」、「ユーモアのセンスを失ったパロディ」である。

²² ボードリヤールはこういっている。《こうして、今や芸術はいたるところに存在する。というのも、人工的なものが現実の中心を占めるようになったのだから。こうして、今や芸術は死んだ。というのも、芸術の批判的超越性が姿を消したばかりでなく、現実自体が、…現実のイメージにすぎないものと混同されてしまったのだから》(『象徴交換と死』、180ページ)。

また、ジェイムソンは、1970年代に登場した「ノスタルジア映画」について次のように述べている。それらは、《歴史上の過去を再現したものであるというよりもむしろ、そうした過去についてのわれわれの観念や文化的なステレオタイプを表現したもの》(同上、213ページ)にすぎない。つまり、われわれの観念やステレオタイプの再現、すなわち、パステイシユである。しかし、このことは、過去を扱った映画に限らず、現代を扱った映画、小説、テレビドラマ等にもいえることなのである。すなわち、現代のほとんどの文化的生産物は、現実を再現したものであるというよりも、現実についてのわれわれの観念や文化的なステレオタイプを表現したものにすぎない。つまり、現代の芸術作品は、現実についてわれわれに何も教えてはくれないのである²³。

さらに、これはフィクションの世界だけの話ではない。ジェイムソンは、《われわれは歴史的過去を、過去についてわれわれ自身がつポップなイメージやステレオタイプを通してしか見ることができず、過去それ自体は永久にわれわれの手の届かないところにある》(同上)といているが、これはさらに一般化して次のようにいわねばならない。われわれは現実を、現実についてわれわれ自身がつポップなイメージやステレオタイプを通してしか見ることができず、現実それ自体は永久にわれわれの手の届かないところにある、と²⁴。つまり、われわれは、マスメディアが伝達する(偏った)情報や(歪められた)イメージの洪水のなかでオリジナル(現実)を見失った世界にいるのである。そして、そこでは、単純化された情報やイメージによってしか、現実を再構成することができないのだ。

しかも、マスメディアが伝達する情報やイメージの洪水は、空間的な問題だけではなく、時間的な問題をもひき起こしている。ジェイムソンはこういっている。《われわれが現在生きている社会システム全体は、それ自身の過去を保持する能力を少しずつ失い始め、永遠の現在、恒久的な変化において存在するようになってきた。そこでは、かつてあらゆる社会形成が何らかの仕方で保ってきた伝統が消し去られている。……ニュース・メディアの機能とは…最新の歴史的経験を、一刻も早く過去のものにしてしまうことにある、と言いたくなるくらいだ。このように、メディアの情報機能とは忘却させることであり、それはまさにわれわれを歴史的記憶喪失にするための機構として働いているのである》(同上、230ページ)。

これについては、ベンヤミンが映画についていったこと(現在であればテレビについていえること)が参考になる。《ここで映画のスクリーンと絵画のキャンバスを比較してみよう。後者は観る

²³ 現実とは形式(フォーム)を持たない。われわれは形式を通じて現実を認識する。(美しい)形式を持った現実が芸術である。

²⁴ リップマンは、第一次大戦後に書かれた『世論』のなかで、ステレオタイプについて次のようにいっている。《われわれはたいていの場合、見してから定義しないで、定義してから見る。外界の、大きくて、盛んで、騒がしい混沌状態の中から、すでにわれわれの文化がわれわれのために定義してくれているものを拾い上げる。そしてこうして拾い上げたものを、われわれの文化によってステレオタイプ化されたかたちのままで知覚しがちである》(111-2ページ)。現代では、視覚的メディアがステレオタイプ化された物事のイメージをつくり上げている。リップマンは、今日ではテレビについていえることを映画についていっている。《映画も着々と物事のイメージをつくり上げつつあり、新聞で読む言葉によって人びとが思い描くのは、ほぼ疑いなくそのイメージである》(126ページ)。

ものを瞑想へとさそい、連想作用に没頭させる。映画のばあい、それは不可能である。ひとつの画面を眼にとらえたかと思うと、すでに画面は変わっている。定着させることができないのだ。デュアメルは、映画の意義を認めず、映画をきらっていたが、映画の構造についてはかなりの理解をもっており、それを覚書にしている。「わたしは、自分が思考したいことをもはや思考することができない。たえず動いている光景がわたしの思考の場を奪ってしまう」(『複製技術時代の芸術』, 42-3ページ)²⁵。

これは、マルクスが資本主義経済の時代の特徴として述べていたことと一致している。《新たに形成されるものも、固まる暇もなく、古くさいものになっていく。確固としたもの、永遠のものと思われていたものはことごとく汚され、人々は、ついには自分の生活と自分たち相互の関係を、なげやりに見ることを余儀なくされる》(『共産主義者宣言』, 15ページ)。つまり、われわれは、ますます資本主義化された(=ポストモダンな)世界にいるのである。

ポストモダンの時代の特徴は、リアリティと歴史感覚の喪失である。いいかえれば、前者は「イメージから作られたイメージ」であり、後者は「経験の断片化」である。これは両方あわせると、「断片的な架空のイメージのラッシュ」になる。これは、テレビのコマーシャルなどを見れば明らかだ。われわれが毎日目にしているそうした架空のイメージの断片が、われわれの価値観や欲望を無意識のうちに規定し、われわれをたえず(消費を中心とした)行動に駆りたてているとすればどうだろうか²⁶。われわれは、ここでもう一度、ポストモダニズムが放棄したリアリティの再現(リアリズム)の問題について考える必要がある。

参考文献

- カール・マルクス『共産主義者宣言』, 金塚貞文訳, 太田出版, 1993年。
 ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』, 佐々木基一編集解説, 晶文社, 1999年。
 ジャン=フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件——知・社会・言語ゲーム』, 小林康夫訳, 水声社, 1986年。

²⁵ ベンヤミンは、注のなかで映画のショック作用について述べている。《映画は、現代人がたえず直面している深刻な生命の危険にぴったり適合した芸術形式である。ショック作用に身をさらしたいという要求は、人間が自分を脅かす危険に対処できるようになりたいからだ。映画は、人間の知覚器官の根本的な変化に適合している。——この変化は、私的生活の尺度でいえば、大都会の交通機関を利用しているすべての通行人が、歴史の尺度をつかえば、現代国家のすべての市民が現に体験している変化である》(『複製技術時代の芸術』, 145-6ページ)。これで、クルマ社会、銃社会のアメリカにおいて、飽きもせず、派手なカー・チェイスや銃撃戦を描く映画が作られ、消費されている理由がわかるだろう。観客は軽いショック作用を受けることで感覚を麻痺させ、現実のストレスフルな社会の状況を習慣化することによって、それに対応できるようになりたいと(無意識のうちに)願っているのだ。また、最近では同じ理由でコンピュータがよく映画に登場している。

²⁶ たとえば、佐伯啓思はこういっている。《現代の資本主義は、欲望(好奇心)を刺激するメディア・情報装置に大きく依存している。メディア・情報装置は、必ずしも特定の企業活動と結びついているわけでもないし、それ自体が、通常の意味での市場経済での活動といえるわけでもない。……しかし、そのなかば公共的なメディア・情報装置が、ほとんど意図せずに、人々の欲望を刺激し、そのフロンティアを決定してゆく》(『欲望』と資本主義』, 176-7ページ)。

- 神林恒道・潮江宏三・島本浣編『芸術学ハンドブック』，勁草書房，1989年。
- シャルル・ボードレール『ボードレール批評』2，阿部良雄訳，ちくま学芸文庫，1999年。
- T・S・エリオット『文芸批評論』，矢本貞幹訳，岩波文庫，1962年。
- デヴィッド・ハーヴェイ『ポストモダニティの条件』，吉原直樹監訳，青木書店，1999年。
- ハル・フォスター編『反美学——ポストモダンの諸相』，室井尚・吉岡洋訳，勁草書房，1987年。
- チャールズ・ジェンクス『ポスト・モダニズムの建築言語』，竹山実訳，『a + u』1978年10月臨時増刊号。
- ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』，今村仁司・塚原史訳，ちくま学芸文庫，1992年。
- W・リップマン『世論』，掛川トミ子訳，岩波文庫，1987年。
- 佐伯啓思『「欲望」と資本主義——終わりのなき拡張の論理』，講談社現代新書，1993年。