



Title	映像による美的コミュニケーション教育
Author(s)	要, 真理子; 前田, 茂
Citation	a+a 美学研究. 2017, 11, p. 132-143
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90141
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

映像による美的コミュニケーション教育

はじめに

本稿では、日本のNPO法人「remo（以下、「レモ」と表記）」が展開している映像ワークショップの意義の検証を通じて、映像が氾濫する現代社会に生きる私たちに必要な美的コミュニケーションの育成方法を考察したい。今日、かつては存在していたとされる人々の美的・感性的なつながりが急速に失われてしまったという意識を背景に、これを再構築しようとする様々な試みが様々な公的機関や民間の文化団体の主催のもとに実践されている。しかし、それらの試みの大半は、人間の感性の働きに関する直感的な推論と経験的な試行錯誤に主導される実験的な段階にとどまっていると言わざるをえない。こうした実験に対して理論的な根拠と方向性を与えることは、美学に与えられた喫緊の課題であろう。

「レモスコープ」とは何か

「Remoscope（以下、「レモスコープ」と表記）」とは、先述の団体「レモ」が考案した「リュミエールルール」に則って撮影された映像を総称する造語である。この「リュミエールルール」とは、一九世紀末にリュミエール兄弟が製作したシネマトグラフ作品が主として採用していた撮影手法を、「一、最長一分間、二、（三脚を使用した）固定アングル、三、音声なし、四、編集加工なし、五、撮影時のエフェクトなし、六、ズームなし」という六つのルールへと整理したものである。レモが主催する映像ワークショップ、すなわちレモスコープ・ワークショップは、参加者がこれら六つのルールにしたがって身の回りの情景を撮影し、さらにその後撮影された映像を参加者全員で鑑賞すること成り立っている。初心者でも操作が容易なビデオカメラが撮影機材として提供されるため、先のリュミエー

ル・ルールのもとで、参加者は機材操作に関わる技術的な問題に煩わされることなく気軽に映像を撮影できる。言い換えれば、このワークショップの参加者が撮影した映像については、熟練者と素人の間で生じるだろう品質の差が考慮されない。実際、レモは、レモスコープに関して「アート」という言葉を一切用いることをせず、参加者が撮影した映像のことは単純に「素材」と呼んでいる。

このようにレモが映像メディアに固執するのは、多様な映像メディアが氾濫する現代社会において、個人が映像メディアそれ自体、ならびにそれがひっきりなしに提供する映像に圧倒されてしまい、その主体性を喪失してしまうのではないかという危惧を彼らが抱いているからである。なかでもレモスコープ・ワークショップは、私たちが映像メディアを主体的に使いこなすための実践的な基礎訓練となることを目指している。そうした試みにとっては好都合なことに、現代では多様なメディアを通じて映像が社会全体で氾濫する一方で、私たち自身もまた様々な映像記録用の機器を手軽に操作できるようになった。デジタルカメラが大半の携帯電話に標準装備されるようになって久しく、今やそのカメラは動画も記録できるようになった。しかも年を追うごとにこうした機材は廉価になっていったため、今日ではほとんどの成人男女が少なくとも一台の映像記録メディアを所持している。レモスコープ・ワークショップの狙いとは、かつての紙と鉛筆と同じくらいに気軽に、私たち個人がこれらの映像記録機器を扱えるようにすることである。

こうしたワークショップは美学的な観点からどのように評価できるだろうか。筆者らは当初、その「ワークショップ」という形態に対して懐疑的な態度をとっていた。なぜなら、このようにイメージと関係することから「アート」という単語を冠することの多いワークショップにおいては、人々の感性や創造性を育成することを目的としながらも、実際には「芸術的・創造的な活動に関わることができた」という満足感と引き換えに参加者の創造性を搾取しているように思われたからである。美術館などの一室で児童らが図画工作に従事してできあがった作品は、実際には美術作品として扱われることはない。奇妙なことに、そこで創造的だとみなされるのは、こうしたイベントを主催したコーディネーターなのである。とはいえ、レモのメンバーとのやりとりを通じて、私たちはレモスコープ・ワークショップが、彼らの主張する大衆のメディア・リテラシーの分野においてと同時に美学的な観点からも、なんらかの

意義を持っているのではないかと考えるようになった。

レモスコープ・ワークショップと他の関連する実践との比較

(一) 現代映画との比較

レモのウェブサイトにおいて、彼らは自身のワークショップを句会のようなものだと位置づけている^{〔1〕}。江戸時代に開催された句会においては、自分を越えた人々が集い、同じ風景や文物あるいは決められた題目を詠み込むかたちで、それぞれに俳句を作り、品評する。かくしてそれは参加者のあいだに、経済的な利害や社会的な区別を超えた感性的な共同性を生み出す^{〔2〕}。加えて、レモがあえて「リュミエール・ルール」を定め、それによって技術的な点では「凡庸な」映像を生み出すよう参加者に促している事実^{〔3〕}は、日本の俳句を引き合いに出しつつ独自の映像論を展開したアンドレイ・タルコフスキーを私たちに思い起こさせる。このロシアの映像作家は『時間の中の彫刻』と題された著作の中で、次のように書いている。「私が俳句に惹かれるのは、それが生の観察、純粹で繊細であるにもかかわらず主題を持った観察を備えているからです^{〔4〕}」。「中略」。それは純粹な観察なのです。観察の適切さと正確さによって、たとえその感受性が粗野であろうとも誰しもが詩句の力を感じ取ることができる^{〔5〕}。そして作者が捕らえた、凡庸であるとはいえ、生き生きとした映像をそこに認めることができるのです^{〔6〕}。また、レモのメンバーでもある久保田テツらは、レモスコープを、ジル・ドゥルーズの唱えた「純粹な光学的イメージ」になぞらえて解説している^{〔7〕}。ドゥルーズは一九八〇年代に書かれた映画論の中で小津安二郎の映画について次のように書いた。「小津の静物は花瓶の十秒間を持続し、この十秒間という一つの持続を持つ。つまり、この花瓶の持続こそまさに、変化する状態の継続を通じて持続しているものの表われなのである^{〔8〕}」。アクションの展開とは無関係な「静物」を映し出すだけの空虚なショットは、有機的な脈絡づけから逸脱する純粹状態の持続を明らかにする。ドゥルーズが「現代的(modern)」な映画に特徴的だとするこうしたショットと、リュミエール・ルールに従って撮影された映像との類似は明らかであ

り、それゆえレモスコープ・ワークショップとは、操作の容易なデジタルビデオカメラを導入することによって、こうした映画作家たちの創造行為を参加者に追体験させ、さらにそうした映像を素材とした句会を提供しているのだと考えるべきだろうか。

しかしながら、このように考えることによって私たちはレモが定めているリュミエールⅡルールとその目的を無視することになる。このルールは、機器の進歩が映像制作を以前よりいっそう容易にしたことを前提としながら、あえて参加者が自分自身の創造性を発揮させないように定めている。したがって、これら二つの種類の映像を同一視するということは、現代映画作家が生み出した映像を、単純に技巧を欠いた映像と同一視することにほかならない。さらに厳密に言えば、こうした考え方は、レモがワークショップ形式を採用していることも無視することによって、参加者たちが映像を鑑賞する局面をも見誤っている。私たちが映画館のスクリーンや自宅のテレビモニターを通じて現代映画を鑑賞するとき、確かに何人かの知り合いがこの体験を共有することは起こりうる。作品の性格を念頭に置くなから、その体験の共有は、互いに一方が他方の持つ映画についての知識を推測できることを前提に、いささか理論的・批評的なトーンを帯びた会話へと続くかもしれない。他方で、レモスコープ・ワークショップにおいては大半の参加者が互いに初対面であろうことから、レモは彼らに対して現代映画と映画理論に関する理解の深まりを求めることはできない。それゆえ私たちは、レモスコープ・ワークショップの焦点が、映像の品質とそれをめぐる議論にではなく、映像の共有体験それ自体に当てられていることに注目しなければならない。

(二) 鑑賞教育との比較

次に私たちは、レモスコープ・ワークショップを、例えば美術館で実践されている鑑賞教育と比較するよう促される。一九九〇年代以降、日本では、多くの美術館キュレーターたちがMOMAの教育部講師(当時)アメリカ・アレンナスによって開発された鑑賞教育の方法論を採用し、それは美術館と地域の学校との社会的連携という本来の目的を超えて、生徒の感受性を高めるワークショップであるかのように実践されてきた^{『1』}。レモが自身のワークショップを句会になぞらえていることは、こうした比較を容易にするだろう。句会とは、一つの情景を参加者全員がそれぞれ

に俳句として言語化する場であり、それはちょうど、アレナスの提唱するワークショップにおいて、生徒たちがレンブランドの《夜警》や北斎の浮世絵を鑑賞しながら、そこで何が起きているのかを言語化するのに似ている。しかも双方のワークショップにおいて、参加者たちは映画理論や美術史、映像記録機器の取扱いや絵画技法などに関する専門的な知識や技能を前提とせず、ただ自分が目にしてものを言語化し、それによってもたらされた理解を共有する訓練を行っている。

とはいえ違いも見過ごされてはならない。アレナスのワークショップの狙いは、参加者たちが、絵画作品において、その再現性のレベルにおいて何が起きているのかを、他人にも、そしてもちろん自分にも知的かつ理解可能な言語で記述することである^{『2』}。事実、『スミソニアン・マガジン』が紹介するところによれば、ニューヨーク市警が、警察官たちにアレナス風のワークショップを導入したところ、それは彼らが自分たちの同僚に犯罪現場の状況や犯人の外見を正確に伝えるのに役立ったとされる^{『3』}。反対に、俳句が用いるのは知的というよりも詩的な言語である以上、句会の狙いはむしろ俳句の詩的な言葉を通じて表現されている参加者の感受性を共有することにある。句会において人々を楽しませるのは、同一の情景や題目であるにもかかわらず参加者の異なる感受性を通じて異なる俳句が読まれ、その俳句の言葉を通じて、自分のものとは異なる感受性の存在と様態があらたに知られ、共有されることなのである^{『4』}。

レモスコープ・ワークショップの参加者もまた、撮影後の鑑賞会においては、自分たちの撮影した映像を客観的に記述・説明することではなく、まずは参加者同士で同じ映像から受け取った主観的な印象を述べ合うことだけが求められる。ただし、レモ自身の定義に反して、レモスコープ・ワークショップと句会の違いは再確認しておく必要がある。句会の参加者が俳句を作る際に動員するのは、ただ自らの感受性だけでなく、季語や俳句の定型、さらには古典的な俳句についての知識を踏まえた詩的な創造性であるのに対して、レモスコープ・ワークショップの参加者はただ対象を選択し、それに向けてビデオカメラを作動させるだけである。彼らに求められているのは、実は創造性などではなく、ただひたすら感受性を発揮し、その結果を他者と共有する能力だけなのである。今日、こうした能力はインターネット上のSNSで多くの人々が日々発揮している。例えば誰かが、実際に本人が撮影したものでもよいし、あ

るいはインターネット上から「拾って」きたものでもよいのだが、自分の名義で動画をアップロードすると、それに対して知り合いから短いコメントが加えられたり、あるいはたいいの場合は「いいね!」という既存の標識が付与されたりして、まさに一つの動画をめぐる共感が形成される。そうした共感は、当の動画そのものが気にいるか気に入らないかという判断の上に成り立っているため、動画が映し出す被写体とその被写体を撮影した意図ならびに技巧に関する詳細な議論へと発展することはめったに起こらない。

カントの共通感覚と美的なコミュニケーション

そこから私たちは、カントが趣味判断の普遍妥当性のために要請した主観的原理を参照しつつ、レモスコープ・ワークショップの実践とその意義を理論的に定義することが可能だと考える。実際、レモスコープは趣味判断の典型的な実例を提供しているかに見える。というのも、ビデオカメラによって撮影された映像は、一定のフレームによって空間的に切り取られるだけでなく、現実の時間における前後関係や、さらには編集によって隣り合わせにされたかもしれない他の映像との関係からも切り取られることによって、知的な関心からも倫理的な関心からも抽象されている。ちょうど『判断力批判』において、目の前にある宮殿を美しいと思うかと「私」に質問する者と同じように、レモスコープもまた、「こうした対象が実在するかどうかについて私が無関心であったとしても、なおこの対象の表象だけでもそれが私のなかで満足を伴うのかどうか」を参加者に問うのだと言えよう^{〔10〕}。とはいえ、私たちはフリードリヒ・シラーが理解した仕方では、このワークショップを人間の美的教育の一部と考えることはできない。なぜなら、このワークショップにおけるリユニエールルールの設定と操作の容易なビデオカメラの使用は、映像の創造よりもその鑑賞に重点を置いており、そこで参加者たちが、まさにシラーが主張したように、遊戯衝動を通じて形式衝動と素材衝動の間の現実的な調和を実現するとは考えにくいからである。

そこで私たちは、レモスコープ・ワークショップが素材とする映像の「凡庸さ」に着目し、同じく「凡庸な」対象

（マルセル・デュシャンの「男性用便器」）をめぐる展開されたティエリー・ド・デュージュの考察を取り上げたい。『芸術の名において』で、カント以前の「趣味」概念をも参照しながら、ド・デュージュはカントの趣味判断論を読み直そうとする。彼の目的は、現代の美術批評が陥っている「美学なしの判断か、判断なしの美学か」という二律背反から一歩先へと踏み出すことにある。彼の見るところ、この二律背反はカントを読み間違った結果である^{〔11〕}。前者の「美学なしの判断」が指しているのは、ヘーゲルからハーバーマスへと続く者たちの伝統であり、彼らは理性理念が芸術において直観的に明示されると信じる。とはいえカント自身は理性理念について、それは直観を与えることがないために認識にはなりえないと定義したのであり、したがって現実の芸術は理性理念を感性的に表現することに常に失敗し、絶えず彼らの失望を引き起こさざるをえない。一方、後者の「判断なしの美学」が指しているのは、ニーチェからドゥルーズへと続く者たちの伝統であり、彼らは美的理念における認識能力間の調和（あるいは脱調和化された調和）を「力への意志」や「強度」といった概念によって表示できると信じる。そしてカント自身は美的理念について、それは概念によって媒介されることなしに直観と関係づけられるために認識にはなりえないと定義したにもかかわらず、彼らはこれら「力への意志」や「強度」といった概念があるのだからもはや「芸術」という拘束的な概念、あるいは名前が必要ないと主張する。確かに重要なのは名前ではない。重要なのは、この主張が芸術のオルタナティブとして新たに提起した概念が、やはり新たな拘束的な概念として機能するかもしれないことに無邪気なまでに無自覚なことである。

ド・デュージュによれば、この二律背反を解決するために、私たちはカントの趣味判断の教説を厳密になぞりながら、改めて趣味ではなく今や芸術をこそ考え直さなければならない。もちろん、ド・デュージュも指摘しているように、かつてカントが美しいものを判断するために必要な「趣味」と美しいものを産出するために必要な「天才」とを区別したとき^{〔12〕}、「これは美しい」という判断と「これは芸術である」という判断は決定的に同じものではなかった。しかし、デュシャンのレディメイドは、芸術作品を産出することと芸術作品をそれと認めることの違いを、デュシャン自身の芸術的実践へと収斂させることによって解消してしまったのだとされる^{〔13〕}。私たちの関心からすれば、レモスコープ・ワークショップにおいて使用されるデジタルビデオカメラもまた、そのリユニエールルールとともに、

こうした解消のための機械的な手段だと考えられよう。今日、「趣味」と「天才」の区別が消え去った限りにおいて、「これは芸術である」という判断は「これは美しい」という感性的な判断の延長線上にあり、そしてカントにおいて趣味判断がそうであったように普遍妥当性を要求できるとド・デュージュは主張する。であるなら、同様にレモスコープ・ワークショップの参加者たちが映像に対して下す主観的な判断も普遍妥当性を要求できるものとなるだろう^[16]。

他方で、ド・デュージュの解決は私たちに一つの命令を課す。というのも、カントにおいて趣味判断が普遍妥当性を要求できたのは、それが客観的な予断を交えることなく（「美的判断の無関心性」）、ひたすら諸々の認識能力の調和という主観的な原理、すなわち「共通感覚」にもとづいていたからであった。ド・デュージュによれば、レディメイドにおいて芸術的実践と不可分になった芸術的判断もまた、芸術にまつわる目的意識や既成の言説を交えることを禁じ^[16]、そしてカントの定言命法に似た命令を私たち全員に課す。つまり、「それが芸術と名付けられるように、『何でもいい何か』を為せ、しかしまた、君が制作し終えたものの、君の格律の結果である対象を通して、このありきたりのものが、そのものの規則であるひとつの理念によって君に課せられたものであることを感じさせるように、『何でもいい何か』を為せ」^[16]。ド・デュージュはこの命令を芸術家に対する命令であるかのように表現している一方で、私たちはこれをカントの元々の表現とレモスコープ・ワークショップでの実践に即して次のように書き換えたい——「『その『凡庸な映像』を芸術である（あるいは芸術ではない）と判断せよ、ただしその判断の基準が同時に普遍的な格律であるかのように判断せよ』。このような定言命法とともに考えるならば、鑑賞教育ワークショップが参加者の表明する全ての判断を等しく正しいとみなすことのみならず、レモスコープ・ワークショップがあたかもナビゲーターの指導によって参加者を現代映像作家に変えてくれるなどと考えることが、どれほど見当違いであるかが分かる。というのも一方で、私たちは、すべての参加者が現代の映像作家と同じように何か創造的ないし芸術的な映像を産出できると仮定することによって間違う。実際には、撮影したのが自分自身であれ他の参加者であれ、映像が創造的ないし芸術的であるかどうかを判定できるのは映画産業のマーケットではなく参加者自身の権限のみにおいてである。他方で、ナビゲーターのコントロールの下で既存の手順に従って産出された映像が芸術的であり、ゆえに全ての参加者が芸術とは何であるかを体得できると仮定することによって間違う。ここでもやはり、芸術とは何かを判定する権限を持つ

のはナビゲーターではなく個別の参加者でしかない。

結論

レモスコープ・ワークショップはその参加者一人ひとりを、映像の価値を自己責任において判定するよう促すとともに、ひいてはその価値を芸術的判断のみによって判定することの是非を反省する当事者に変える。一九五〇年代にテレビ放送が録画技術を伴わずに普及し始めて以降、映像は再現的でも形式主義的でもない別の基準によって価値づけられるようになった。つまり今日、大量に生み出される映像の価値はそれがコーディネーターの裁量のもとで他のどんな映像と併置されるのかによって決まるようである。例えばある種のバラエティー番組において、人々はこれらの映像のいくつかをTV局へと投稿し、TV局はそれらの映像を選別し、寄せ集め、タレントの反応を示す表情と組み合わせることによって、その価値を決定づける。一人のニュースキャスターがアナウンスやレポート映像や識者の意見を適切に組み合わせていくニュース番組もこうした傾向を助長している。ここでは、人々の「芸術」活動を利用するワークショップと同じように、ありふれた個人や凡庸なタレント、識者の潜在的な「創造性」が、コーディネーターのコントロールのもとで顕在化すると考えられている。そうして生み出される価値は、映像制作上の技巧や被写体それ自体に由来する価値とは無縁である。

他方で、すでに指摘したように、インターネット上のSNSの普及は映像に対する人々のひたすら美的な判断を助長する。そこでもまた、制作上の技巧や被写体の知的ないし倫理的な意義が問われることはなく、ただ映像そのものが気にかかるか気に入らないかが判定され、拡散される傾向にある。とはいえ、こうしたインターネット上の動向が、先に指摘したテレビ・メディアに端を発する傾向の延長線上にあることはほとんど指摘されていない。気をつけねばならないのは、そうした美的判断にもとづく共感が本来の美的な領域に留まることなく、ちよūdテレビの教育番組やニュース番組がこれまでしてきたように、知的ならびに倫理的な判断とないまぜにされ、「面白い」から真であ

るとか「気に入らない」から悪であるといった混乱が助長されることである。対してレモスコブ・ワークショッ
プは、凡庸な映像に対して個々の印象を語り合う場を用意することによって、言葉を交わすだけで共有できるような客
観的な常識の基層に、ひたすら主観的ながらも共有することの可能性へと開かれた感性的原理が確かに存在すること
を参加者が自覚し、そしてこの原理に基づきながら自己の責任において感性的判断を下すことを促しているように思
われる。

要真理子（かなめ・まりこ）
跡見学園女子大学文学部准教授。専門は英国のモダニズムと美術批評。
前田茂（まえだ・しげる）
京都精華大学人文学部教授。専門は映画を中心としたイメージ論。

付記

本稿は二〇一〇年八月に北京大学で開催された第一八回国際美学会議における発表内容を大幅に改訂して和訳したものである。

註

- *1 <http://www.remo.or.jp/ja/project/remoscope/>（二〇一六年二月一日取得）
- *2 小林恭二『俳句という遊び―句会の空間』岩波書店、一九九一年。
- *3 Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, translated by Kitty Hunter-Blain, University of Texas Press, 2006, p.66.
- *4 本間直樹・久保田テツ、「記録するとは別の仕方で——映像コミュニケーションについて」、大阪大学コミュニケーションデザイン・センター、『Communication-Design』第二号（二〇〇九年）所収、一三三〜一五〇頁。

- *5 ジル・ドウルーズ、宇野邦一ほか訳、『シネマ2＊時間イメージ』、法政大学出版局、二〇〇六年、二二〜三頁。以下、紙幅の都合上、本文で引用・参照する著作については、翻訳があるものはそのみを出典として記す。ただし、引用文については、本文の前後関係に即して、原典を参照しつつ翻訳の訳文を修正している。
- *6 アレナスの鑑賞教育とその日本への導入については、アメリカ・アレナス、木下哲夫訳、『みる・かんがえる・はなす鑑賞教育へのヒント』、淡交社、二〇一〇年（再版）を参照。
- *7 この点については、すでに以下の論文において考察した。要真理子、「美的なコミュニケーションを考える——作品鑑賞のゆくえ」、大阪大学コミュニケーションデザイン・センター、『Communication-Design 2006』（第0号・二〇〇七年）所収、一〇三〜一二〇頁。
<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/teaching-cops-to-see-138500635/>（二〇一六年二月一日取得）
- *8 小林恭二、前掲書によれば、そもそも句会とは、茶会や歌合せと同じように元来ごく普通のコミュニケーション手段であり、「出席者は他人の句に対して褒めたりけなしたりしているが、決して白か黒かという具合に論難しているのではなく、そうすることで自分と言葉の関係のあり方を確かめ、あるいは出席者に表明しているのである。そしてそうすることで、自分と他人の立場の違い、ひいては距離を計るのだ」とある（二四九ページ）。
- *9 同書、七二〜三頁参照。
- *10 テイエリー・ド・デュージュ、松岡寿夫・松岡新一郎訳、『芸術の名において』、青土社、二〇〇一年、一〇五〜六頁を参照。
- *11 イマニュエル・カント、篠田英雄訳、『判断力批判（上）』、岩波書店、一九六四年、二六二ページ——「美しい対象を美しいものとして判断するためには趣味が必要である。しかし、芸術そのものには、すなわち、美しい対象を産出するためには、天才が必要である」。
- *13 ド・デュージュ、前掲書、一〇四頁——「ところでレディメイドとともに、判断することと産出することが、ただひとつの同じ行為に凝縮されて、『趣味』と『天才』はひとつのものになっていく」。
- *14 同書、一〇八頁——「レディメイドの行為は誰にも、芸術的な判断を美的に産出する権利を授け、大衆に、趣味ばかりでなく天才をも付与する」。
- *15 同書、一七四〜一八〇頁。
- *16 同書、一八七頁。