

KS

研究社叢書

W. サイファー 野島秀勝 訳

文学とテクノロジー

KENKYUSHA

W. サイファー 野島秀勝 訳

文学とテクノロジー

KENKYUSHA

訳者紹介

野島秀勝 (のじま ひでかつ)、1930 (昭和5) 年東京生まれ。東京外国語大学卒業、東京大学大学院博士課程修了。現在御茶の水女子大学助教授。著書に、『美神と宿命』(南雲堂)、『エグザイルの文学』(南雲堂)、『近代文学の虚実——ロマンス・悲劇・道化の死』(南雲堂)、『日本回帰のドンキホーテ』(冬樹社)などのほか、近著『N・メイラー』(「今日のイギリス・アメリカ文学」研究社)がある。



KENKYUSHA

〈検印省略〉

文学とテクノロジー

昭和47年1月30日 発行

定価 600円
著者 W. サイファー
訳者 野島秀勝
発行者 小酒井貞一郎
印刷所 研究社印刷株式会社
発行所 研究社出版株式会社
〒162 東京都新宿区神楽坂1-2
TEL. (03) 269・4521 (代)
表紙印刷 大平舎美術印刷株式会社
装幀 枡折久美子

1390-350011-1860

序 論

誰しもほつとしたことだが、二つの文化をめぐる論争もようやくしずまったようである。そもそもこの論争は、どういうわけか双方ともが間違いをおかすところからはじまったのである。たとえば、十九世紀後期およびその後において、詩人も小説家も画家も、しばしば科学者と同じくらいに一切を方法に賭けていたという一点は、のっけから見おとされていたのである。あの唯美的運動も実は方法に深くとらわれていたのであって、ウォルター・ペイター〔一八三九—一九四、イギリスの批評家〕の芸術の香り高い文章でも、そのあるものは一種の文学的技術主義といつていいものであり、それは最後の語句や抑揚にいたるまで計算しつくされ、どんなにこまかい細部でも、すみずみまで巧緻に工夫されている。まことに矛盾することではあるが、最も文学的な文学がますます増大する技術的文化的に反抗するにあたって自ら用いた手段は、技術の洗練ということだったのである。一方、科学それ自体は一定の方法を正確かつ厳密に適用し、活用することと同じ謂であった。十九世紀について語りながら、ホワイトヘッドは「この世紀に特有で新しくそれ以前の世紀と分けるものはなにかといえば、それはテクノロジーである」といつている。十九世紀の偉大な発明は、「発明の方法の発明」ということにほかならなかった。そして同じ時代の芸術もこの意味では発明的だったのであり、いずれも方法を開発することを求めたという点において違いはな

い。

方法に依存するということは、特に絵画においては、ルネッサンスの特質であり、この時期は中世的な技芸クラフトが芸術と呼ばれる新しい経験秩序へと変わっていった時代である。ついでアカデミーがそれをひきつぐと、芸術は美術ファイン・アートとなり、制度的な特徴とともに原理や様式の全体系が樹立されることになる。それから十九世紀がそういうアカデミズムに反逆したとき、リアリズム、印象主義、象徴主義、世紀末デカダンスといったそのさまざまな実験は、いわゆる科学的方法と同じく計画的であった。たとえば、ときにスーラ「一八五九—一九一〇、パリ生まれの画家、点描法の発明者」はまるで絵を機械技師かなにかのように製作することを望んでいるような語り方をしたし、ゾラもまた小説を技師のように書きたいと願っているかのような言い方をしていた。このように手段を発明しようとするやつきになれば、当然そこに技術の過大評価が生まれ、芸術を方法上のさまざまな企画の謂に変えてしまうのは自然の勢いであった。そして、実践的な方法論はたえずさまざまな批評理論によって支持され、ついにはそこからヒューム「一八一七—一八七九、イギリスの批評家」、パウンド「一八八五—、アメリカの詩人、イニツ、エリオットと並ぶ二十世紀の代表的詩人」、エリオット、リチャーズ「一八九三—、イマジズム運動の主張者」、グレンソン「一九〇六—、イギリスの詩人・批評家」の後塵を拝して完成された「新」批評が生まれ、詩を理解するための適切な数々の技術が派生することになる。

かかる過度の方法への投企が意味するものは、芸術家もまた科学者と同じ要請に従うものであり、科学と芸術の間の断絶とは普通いわれているほどに大きなものでも、また一般に考えられているような種類の断絶でもないということだ。なぜなら、両者はともに高度に専門化した作業であり、手続きであるからだ。この方法への依存はもはや明白だが、これにまつわるより顕著な事態は、これらの方法論が芸術や科学に導入されたとき、そこには厳密、正確、客観的観察、正確な模倣といったルネッサンス的概念にまで、その源をさかのぼることができる

態度がみられるということである。こういう觀念すべての背後にあるものはないかといえ、それは能率、節約、それにほとんどピュリタンの苦行といつていいほどの快樂の抑制ないし放棄への衝動である。一般的に、これを儉約の心理学と呼んでいいだろう。つまり、それは一種の用心、禁欲、抑圧としての管理であり、最も經濟的に所期の結果を生み出す方法を選び製作するといった、最も節約した最も没個性的な形で自らを表現する精神のありようなのである。吝嗇の法則が、科学の世界ばかりでなく、美の世界においても働いていたのであった。

このような禁欲的あるいはピュリタンの紀律に関連している觀念こそ、距離の觀念にほかならない。いいかえれば、芸術家や科学者を中立の傍觀者と化し、彼を自然や美の領域から、それを排除するか自らをそこから絶縁することによつて隔離する孤立のことである。芸術を人生からへだて、その間に距離をおく操作が最大であったのはかの唯美的時代においてであり、時まさに科学者は抑制された觀察といういわゆる科学的方法によつて、自らを隔絶させていたのであった。この距離の方法によつて、科学者は抽象的法則の体系をうちたてえたのである。それと相似な法則を、現実から遠くへだたつた美の世界で、マラルメは明視していたのである。方法論上のかかる禁欲主義は、芸術家および科学者を消極的ないし不在の行為者と化し、いずれもそれぞれ自分が樹立した領域から疎外されることになる。象徵主義の詩人が自らの手段を最も効果的かつ芸術的に操作するためには、まづもつて排他、拒絶、ないしは不参加の行為が是非とも必要であつたのだ。小説の世界においても、それがとつた方法論上の作法から明らかなことだが、作家もまた意識的か無意識的かは問わず、科学者と同じように技術的隔絶という病に感染していたといつていい。したがつて、ここでわれわれが問題にしていることは、方法それ自体ではなく、方法の背後に存在する態度なのである。

十九世紀を通じて、純粹科学と応用科学の區別が生まれたことは周知のところだ。後者はその後支配的とな

り、今日われわれは技術主義的社會のことを云々しなければならぬ破目にいたっている。科学とテクノロジーの間に区別をおくことが許されるならば、あの儉約でピュリタンので言言的な方法の使用は、「純粹」科学におけるよりもテクノロジーにおいてより活発であるといつていいだろう。純粹科学というのは探究的であり、比較的に不可知論的なものである。したがって、唯美主義者は、彼が自らの方法に縛られているその程度によって、技術主義者に似かよってくることになる。唯美主義者と彼らに先行するロマン派との間には違いがあるのだ。ロマン主義者たちは自分の方法に陶醉することはなかった。陶醉したのは自らの感情にであつた。だからして彼らはほとんど批評理論というようなものを生むことはなかったのである。しかし、唯美主義者たちは、おのれの感情を犠牲にしてまでも方法に熱中し、ややともすれば自分の感情を規制しがちであるという意味において、技術主義者であつたのだ。かくて、唯美主義者は時には極端な形で、禁欲的な規律を、ピュリタンの孤立や隔絶の態度をあからさまに見せる。これらの態度はルネッサンス以来の科学に内在するものだったことは前にふれた通りである。したがって、私がここで明示しようと試みたことは、唯美主義のなかに暗黙のうちに含まれている態度なり動機なりが、いかに歴史の早期、とくに儉約の心理学に驚くべきほど敏感なシェイクスピアの劇作のあるもののなかに現われている態度や動機と氣脈を通じているかということである。そして、この儉約の主題は、拒絶と疎外の距離の操作と解きほぐしがたく結びついている。また疎外には經濟的および心理的様相も伴っているのだ、私はマルクス主義やフロイト心理学における距離の意味についても意見を述べることにしたのであつた。

疎外というものが技術主義社會の一つの特徴であるとすれば、それはまた唯美主義者が芸術に必須なものと考えていた距離操作の徴候でもある。ルネッサンス期に、美的距離の觀念が現われたとき、職人は芸術家となり、模倣（「ミメシス」 mimesis）の觀念はしばしば自然に対して鏡をかがねることと同一視されることになった。ル

ネッサンスからロマン主義者の時代に至る批評のまぎれもない誤謬の一つは、ギリシャ人は常に模倣と——参加の觀念(「メセクシス」*methexis*)を関連づけていたという一事を完全に無視してしまつたことである。プラトンがこの「メセクシス」という言葉を使つたとき、それは質料が形式に参加するその仕方を指していたが、アリストテレスのミメシスの論議のなかに明らかに含まれている認識は、芸術は模倣のみでなく、また一つの参加の様式であるということだ。この模倣と参加の相互作用という考えは、芸術は一つの技芸ないし「テクネ」*techné*、つまり生理的活動であるというアリストテレスの確信のなかに現われている。かくて私が提示しようとしたことは、今日の技術文明の困難を解決するためには、再び技芸に帰らねばならぬということだ——技芸は方法論的なものではない。技芸は筋肉的な熟練であり、決して觀念論的なものでも、ピュリタンのなものでもない。それは距離をへだてた芸術の世界を必要としないものである。一貫した方法論をもたなかつたロマン派は、参加を求めたのだつた。が、その後の十九世紀は、自らの方法論に酔つて、さまざまやり方で芸術を遠くへだてようとしたのである。かくて、文体は一つの技術主義的技巧と化したのであつた。

二十世紀の開始とともに、この距離操作に対する反逆がはじまる。しばしば疎外を意味していた従来の模倣の理論は、アクション・ペインティングや新しき波の小説のあの晦渋な親密感のなかに明らかなように、われわれの参加への必要の前に崩れ去つた。技術主義者たち自身、再び技術のなかに理想としての技芸を導入しようとしている一方、多くのフランスの「新」批評家たちは、文体とは欺瞞であると主張するにいたつてゐる。彼らは文学を話し言葉の日常の慣用語法にひき戻そうと欲し、かつての唯美主義者よりも芸術に対してはるかに謙虚であり、——またずっと不可知論的であり、日常的なものについてもっと寛容的でもある。

こういうことを語りながら、私が想定していることは技術工学は芸術を毒するものであるということだが、事

実、多くの点でそれは今まで芸術を毒しつづけてきたのであった。といっても、以下の諸章はなにもテクノロジー
ーないし科学を誹謗する意図をもっているわけでは毛頭ない。両者の差違は現在ではあいまい化しつつある、高
度のテクノロジーはいまでは科学的活動のなかでも最も冒険的なものに属しているものだからである。それに
「応用」科学に対してもっぱら「純粹」科学を賛美するということは（それがいかなるものであるにせよ）、俗物根
性^{ぶつこん}にすぎない、これはすでに指摘されてきたことである。一つには、芸術の分野においても同じように「純粹」
と「応用」の区別があり、そして必ずしも常に「純粹」の方が優位に立っているとは限らないからだ。建築はす
べての造型芸術の母胎といいいいが、これは肖像画が「応用」絵画であるごとく、常に「応用」デザインであ
った。そんなことをいえば、劇作も、桂冠詩人の詩や挽歌^{エンゲ}やその他機会にのぞんでものされる文章と同じく、
「応用」文学なのである。さらにテクノロジー自体、今日では芸術の諸分野に起こっていることにたいへん敏感
である。パウハウス^{「一九一九年、建築家ヴァルター・グロピウスによって」}によって様式化された技術主義と芸術との調和
は、形式が機能にしたがい、機能が形式にしたがうところに成立したのであって、これは多くのひとが認めたこ
ころである。なканずく、アリストテレスを読み理解したものなら誰でも認めねばならぬことだが、芸術家とは
常に一種の技術家であり、芸術とは一つの手段を通じて実践する一つの能力にほかならない。したがって、私の
目的はテクノロジーに対して優越感をもって接することでも、また芸術家が彼の仕事を管理する必要を否定する
ことでもない。テクノロジーと芸術とは特にそれぞれの前衛的領域において、互いに他を刺激しつづけるだろう
というのが、私の確信なのである。

にもかかわらず、たまたま前世紀を通じて、その目的も方法も限定されていたテクノロジーが科学と芸術の双
方を毒し、その吝嗇の法則、支出は最小限にとどめるといふ原理、重箱の隅をほじるような細分化と厳密という

謬見、技術の操作こそ万能という態度によって、科学と芸術それぞれを禁圧していたことはたしかなのだ。自分たちは操られるのではないかとわれわれに危惧をいだかせるのは、科学ではなくしてテクノロジーなのである。といっても、私がそういう驚愕をとにもするのは、なにもさまざまな芸術が絶えず技術の支配に反抗しつづけているように見えるからではない。なんとすれば、技術主義的要請の結果は必ずしも常に文学に幸いしたとはいえないにせよ、文学もまたその他の芸術も、少なくとも時には技術主義的方法を自ら採用し、それを非技術的目的に転用しうるといふ歴とした証拠はあるからである。たとえば具コンクリート・ボディ体 詩やミュージック・コンクリートがめざすものがそれだ。

テクノロジーあるいは科学について一般論を述べるのが愚かであるとすれば、芸術について一般論を論ずることはもつと空虚である。テクノロジーとか科学とか芸術とかいう用語を用いるとしても、それはただやむをえずそうするのであって、事実はまだ技術家があり、科学者があり、芸術家があるだけであり、それぞれの問題と方法と解決策をもっているだけの話である。私が強調しようとしているのは、さまざまな芸術が方法や方法に基づく理論に深くかわっているという事態であるからして、私は任意にある種の作家や画家の仕事を取り上げ強調しておいた。たとえば、私の目的にかなうゾラのリアリズムはジョージ・エリオット「一八一九—一八〇、イ」のギリスの女流作家のリアリズムとは違っている、両者とも「リアリスト」であるには違いないが、明らかに異なっている。同様に、D・H・ロレンスのような作家はもつと紀律のある方法を用いたならば益したであろうことは明らかである。そういえば、私はクールベを無視した。彼のリアリズムは非方法的であるからだ。またスタンダールについてはほんの一瞥を与えただけに終ったが、それは彼の未決定的な経験主義はほとんど科学的方法そのものの反証といつてよく、彼の仕事の微妙フインクさはまさしく計画的でないというところに胚胎しているからである。また一方、象徴

詩の方法論はわれわれのもつ最も詩的な詩のあるものを恵み、印象主義絵画は近代絵画の全領域の扉をひらいてくれた。彼らの限界がどのようなものであれ、これらの方法はまさにほかならぬ刺激剤として、豊かな存在理由をもっているのである。

技術主義がはらむさまざまな意味合いを論じるにあたつては、私は他のひとたちがすでに書いていることを盗みとった。ルイス・マムフォード、E・H・ゴムリツチ、アントン・エーレンツヴァイク、ヤコブ・プロノウスキ、ゲオルグ・ルカーチェ、クロード・レヴィ・ストロース、ローラン・バルト、ルシアン・ゴールドマン、ギョルギー・ケーペス、その他多くの批評家に負うていることをここに明らかにしておく次第である。どうやら私はノーマン・O・ブラウンのディオニソスの自我に対する方式を裏書きしているような塩梅であるが、私見によれば、ディオニソスの自我なるものは、ブラウンが考えているほどに望ましいものでも、また実現可能なものでもない。私はニーチェや彼のロマンティックな先祖であるブレイクに回帰する方法を選ぶものである。私はディオニソスの自我観よりは、ディオニソスの芸術観をとるものである——それはフロイトのなかに暗黙のうちに含まれている芸術観なのである。もつともフロイトがそれをそういうものとして是認することはまずないことであらうが。

先へすすめばすすむほど私にはよくわかってきたことは、ここでいわれていることのほとんどすべてはすでに一人の作家のうちに見出されうることだ。その道德臭や論理の混乱によつても彼の適切さはいささかも減じることはない。私の言おうとしているのはジョン・ラスキン〔一八一九—一九〇〇、イギリスの批評家・社会改良家〕のことである。そして、ラスキンがいいえなかったところを、ウィリアム・モリス〔一八三四—一九六、イギリスの詩人・社会主義者〕が、——あるいは彼の後裔であるハーバート・リード〔一八九三—一九六八、イギリスの詩人・批評家〕が言っているのである。これらの批評家の方が、私もまた引き合い

に出してきている興奮ぎみの大仰なマーシャル・マクルーハンなどよりどんなに助けになることか。そして、始終私の念頭の背後に立っているのは、かのもう一人の十九世紀の巨人、カール・マルクスである。もはや彼の経済学を真剣にとりあげることができなくなった今日、彼の美学は回復されつつある。こういう多様な批評家を援用しながら、私はその間になんらかの一貫性を求めたのであった。

目次

序論

I 方法の征覇

技術主義的麻痺

二つの文化

限定された自発性

純粹の論理

II ロマン主義者と唯美主義者

ロマン主義的經驗主義

ブリコラージュとしての技法

苛酷なる方法

芸術の禁欲

III ミメシス——視覚的なるもの

自然の鏡

ミメシスとメセクシス

平面の破壊——アイロニー

視覚的世界と視覚的場

126

色彩と幾何学

138

IV 疎外された世界

距離の悲哀

156

フエティシ
物神としての思想

167

マルクスとキーツ

180

消費の悲哀

187

節儉の倫理

197

浪費の倫理

216

V 参加

様式と快樂

221

グロテスクと神聖

239

フロイトの美学

250

反逆と技芸

269

VI 接 近

有機的意匠

技芸の不可知論

訳者あとがき

索引

文学とテクノロジーへ疎外されたヴィジョン