

アヴァンギャルドの身体性——モダニズムにおける知覚の変容をめぐる序論的考察

山口裕之

1. メディアの危機の時代のアヴァンギャルド

歴史的アヴァンギャルドが生起し展開していった二〇世紀初頭、あるいは一九世紀末は、同時にメディアの決定的な転換の時代でもある。メディアの転換が人間の知覚のあり方に対してどれほど根本的な変革をもたらすことになったかは、一九六〇年代のマクルーハンおよびその枠組みの継承者たちにとって、(社会学のメディア・スタディーズの側から「技術決定論」という烙印を押されようとも) 最も重要なテーゼの一つである。マクルーハンにとつてはおそらく、とりわけ六〇年代のテレビや自家用車の広範な普及が、伝統的なメディアとしての「書物」の終焉とあらたなメディアへの移行を意識させるものであっただろう。それと基本的に同じ思考の枠組みを、マクルーハンの主著より四〇年前のベンヤミンの思考のうちに、はつきりと見て取ることができる。『一方通行路』のなかで書物の終焉を語る場合も、『技術的複製可能性の時代の芸術作品』のなかで知覚の転換を語る場合も、ベンヤミンが念頭に置いていたのは、「画像」による新しい技術メディアがわれわれの知覚に対して及ぼす根本的な転換の作用である。

アヴァンギャルド芸術、あるいはこの時代の新たな技術メ

ディアである「映画」は、知覚の転換をもたらすものであると同時に、多くの場合、伝統的な知覚のあり方によって受容できる要素を少なくともその大半の部分で含みもっている。確かに、複製技術論のなかで映画における映像の受容について「見ている者にガクツガクツと断続的に迫ってくる場面やショットの移り変わり」と述べるとき、そこでベンヤミンが指摘しようとしているのは、映画という高度な技術メディアにおいて画像的断片の結合によって生み出される表象が、人間の身体性に素朴に依拠する知覚によってもたらされる表象とは根本的に異なるものであるということである。ベンヤミン自身は言及していないが、例えば、ヴァルター・ルットマンの「柏林——大都会交響楽」(一九二七年)やジガ・ヴェルトフの「カメラを持つ男」(一九二九年)を思い浮かべてもよい。しかし、ベンヤミンにとつてこの知覚の転換がどれほど革命的な変革と感じられたにせよ、これらの映像の個々の断片に見られるのは、基本的に伝統的な知覚に基づいた世界のイメージである。根本的に新しいものが生じているとすれば、それは多くの場合、個々の断片におけるイメージそのものによるのではなく、それらのイメージの断片を構成するその方法に由来する。ちなみに、今日われわれが、上に引用したような複製技術論のなか

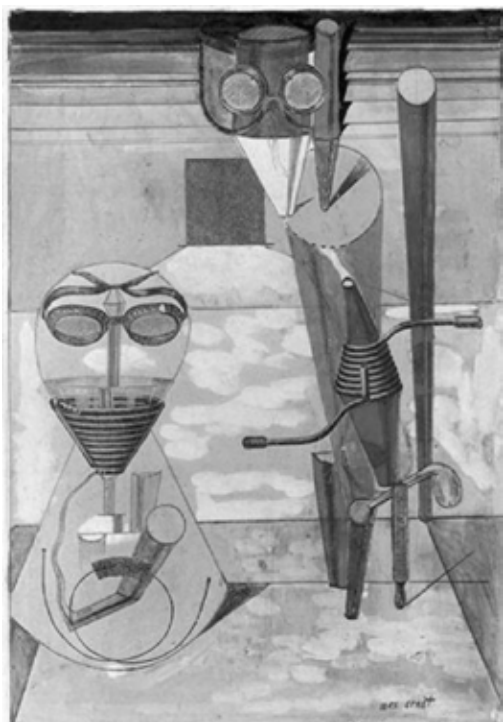
の表現を読んでも、そしてまたルットマンやヴェルトフの映像を目にしても、特に新しい知覚の転換をそこに感じ取ることができないとすれば、それはおそらく、われわれがすでにそのような技術メディアの映像語法を、われわれの文化のなかで完全に自分の身体のうちに取り入れてしまっているからだ。われわれはベンヤミンのテクストを、現在のメディア段階から遡って理解する必要がある。「見ている者にガクツガクツと断続的に迫ってくる場面やショットの移り変わり」は、ベンヤミンや彼の同時代の人たち（「集中」と「気晴らし」という二項対立を持ち出した、旧世代の代弁者たるデュアメルも含め）にとつては、まさに従来の身体感覚にはない経験であり、文字通り「ショック」であっただろう。しかし、いまのわれわれにとっては、このような技術メディアによる身体性は日常的な感覚に属するものでしかない。

しかし、まさにそうであるからこそ、技術メディアによって媒介された身体性を今日われわれが自明のものと感じ取っている経験そのものが、ベンヤミンが強調したのとは別な意味で、ある大きな文化的パラダイムの転換によってもたらされた帰結であることが出来るだろう。ここで試みようとしているのは、あらたな技術メディアによってもたらされた知覚の変容、身体性の変容が、二〇世紀初頭の歴史的アヴァンギャルドによる世界の表象のラディカルな転換とどのように関わっているのかという思想的分析と仮説である。このことを考える上で、百年前とは著しく異なるメディア段階にある現在のわれわれにとつてもなお、日常的な感覚性のうちにおそらく取り込まれることのない、いくつかの作品にまず言及することにし

たい。それらは基本的に、構成の方法そのものだけでなく、素材における表象のあり方そのものが素朴な身体的知覚のパラダイムから逸脱しているものである。（図1～図5）

ベンヤミンは、ダダのうちに「常軌を逸した芸術表現や粗野な芸術表現」が顕著にみられる理由を、芸術形式の転換の時代に、新しい芸術形式によって本来達成されるはずのものが従来の古い芸術形式によって追求されているからだにとらえている²。ベンヤミンにとつて「新しい芸術形式」は「技術水準が変わった後に」現れるものであり、事実、複製技術論では基本的に「映画」をあらたな技術水準によって生まれた「新しい芸術形式」とみている。ここでいわれる芸術形式の「危機の時代」とは、メディアの転換により知覚のパラダイムが根本的に変化する時代と考えてよいだろう³。ベンヤミンによれば古いメディアによって格闘していたことになるダダには、まさに技術メディアの転換によって生じた身体表象のラディカルな変化があちこちに突出して現れている。ここであげているいくつかのイメージは、いずれも性的なものを対象としながら、「性」と結びついているはずの身体性がその対極ともいえる機械的なもの、無機的な構造性の中に描き出されている⁴。「性」という主題は、身体的なものイメージのうちでも最も身体的なものといつてよいだろう。性と機械的構造性という両極。

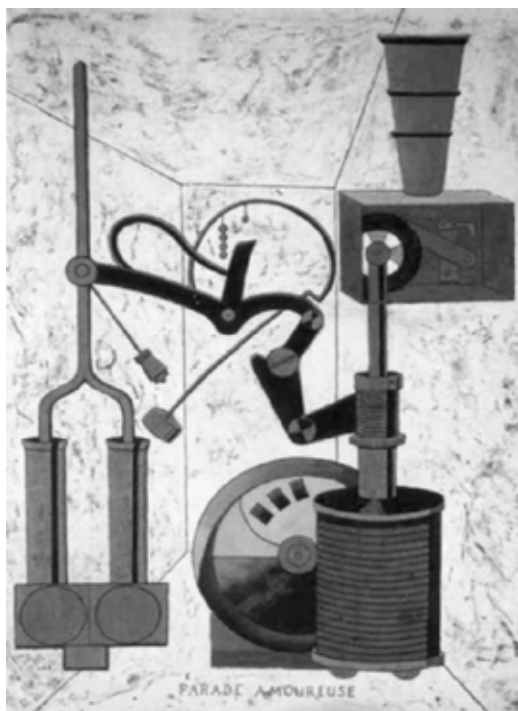
あるいは、もう少し遡って一九一三年の「アーモリーショー」で展示されたマルセル・デュシャンの「階段を降りる裸体No.2」（図6）についてもやはり素朴な身体的知覚から極度に離反してゆく身体性の表象を見て取ることができる。この作品には、周知のように、エドワード・マイブリッジによる連続写真「階



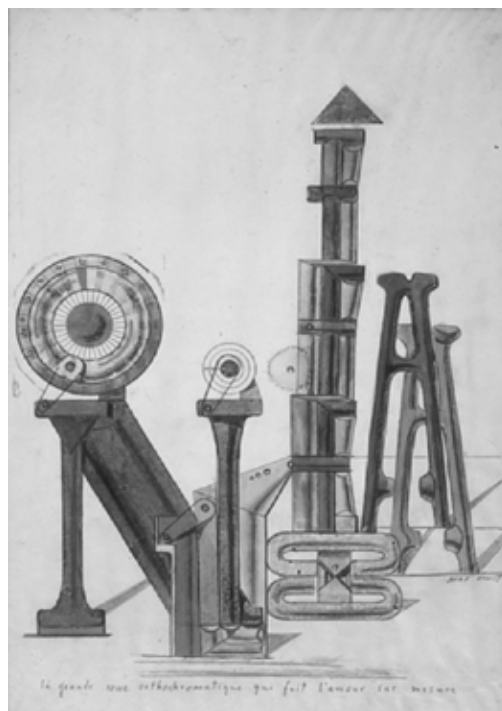
〔図2〕 マックス・エルンスト
「曖昧な形象」
(Figure ambiguë)
1919-1920年



〔図1〕 マックス・エルンスト
「曖昧な形象」
(Figure ambiguë)
1919-1920年



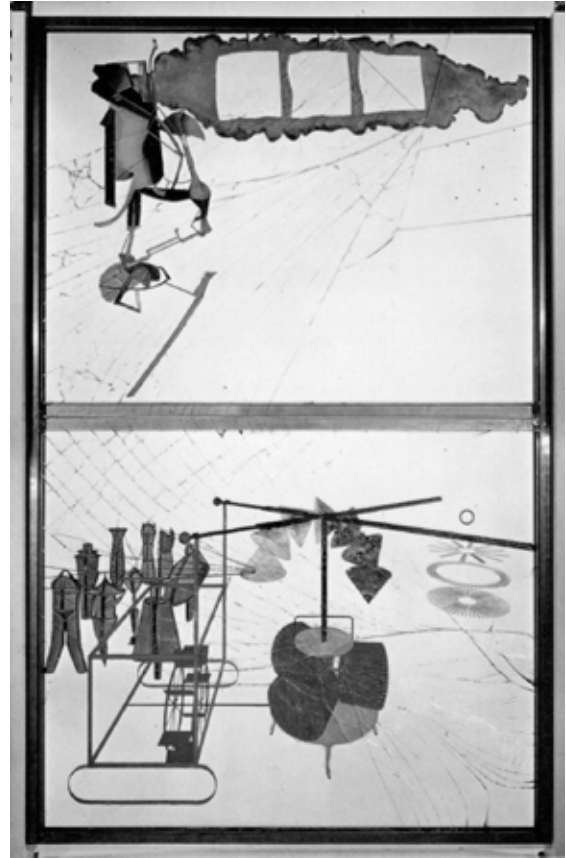
〔図4〕 フランシス・ピカビア
「愛のパレード」
(Parade amoureuse)
1917年



〔図3〕 マックス・エルンスト
「愛を測定する巨大な整色盤」
(La Grande Roue orthochromatique
qui fait l'amour sur mesure)
1919-1920年頃



〔図6〕 マルセル・デュシャン
「階段を降りる裸体 No.2」
(Nude Descending a Staircase, No.2)
1912年



〔図5〕 マルセル・デュシャン
「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」
(La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre))
1915-23年



〔図7〕 エドワード・マイブリッジ
「階段を降りる女」
(Woman Descending Steps)
1887年

段を降りる女」(一八八七年)「図7」のような分断的な知覚によるイメージが重ね合わされているが、ここには写真に見ることのできるような「裸体」を直接的に感じさせるものは——標題の明示的な言葉にもかかわらず——ほとんどない。

あるいはこのキュビスムの潮流をさらに遡り、一九一〇年前後のピカソ、ブラック、ピカビアにおける表象の伝統の断絶をみると、あるいはまた、同じ時期のカンディンスキーが表現主義の流れのなかで抽象主義へと移行し、彼と親交のあったシエーンベルクが一九〇八年以降、調性の解体へと突き進んでいったことを考えると、あるいは二〇世紀初頭にホフマン、スタイルやカフカが文学の主題そのものとした言語の危機が、一九一〇年代の後半には、音声詩や視覚詩として、意味から切り離された音声と文字メディアそのものの前景化のうちに進展するのを目にするとき、さらに枚挙にいとまがないほどのさまざまな抽象主義の誕生を思い浮かべるとき、ほぼ同じ時期に、異なる流れ、異なる領域において一気に生じていった、世界をとらえ描き出す知覚のあり方のこの根底的な転覆は、いったいどのようなこととらえることができるのだろうか。

2. 魔術から技術へ——そしてカメラ・オブスクラの世界像の解体

このようなきわめて包括的な問いに対して一つの仮説的な考察を行うために、ここでは同じく包括的なくつかの思考モデルを引き合いに出すことにしたい。一つは、これまですでに言

及してきたように、ベンヤミンの思考の枠組みである。ベンヤミンが「技術的複製可能性の芸術作品」としての「映画」のうち、根本的なメディアと知覚の転換を見て取るとき、彼は、芸術が「魔術(呪術)」から「技術」的なものに向かつて質的転換を遂げてゆく過程を一つの思考モデルとして描き出す。よく知られているように、それは「オーラ」が次第に失われてゆく過程として語られる。そして、その進展の指標となるのが「技術的複製可能性」である。われわれの問題連関にとって重要なのは、「魔術」から「技術」へと芸術の性格が転換してゆくことによって、それに関わる人間の身体性、知覚のあり方がどのように変化してゆくのかということである。ベンヤミンは、彼の時代のもっとも高度な技術的メディアであった「映画」の特質によって、われわれの従来の日常的な身体性とはまったく次元の異なる知覚がもたらされるといふことを、現在の視点からすればかなり素朴な語り口で強調する。「クローズアップすることで空間が引き伸ばされ、スローモーションによって運動が引き伸ばされる。」よく知られているように、彼はこういった認識のあらたな次元を精神分析における無意識の次元の認識と重ね合わせている。「心理分析によって衝動における無意識を知るように、われわれはカメラによって視覚における無意識を知るのだ。」⁵しかし、ベンヤミンにとつての関心事は、単に新しいメディアにおける知覚と認識の新しい次元の創出を指摘することにあるだけではない。むしろ映画における断片のモンタージュという技術的特質が彼の「アレゴリー的思考」と結びついているという点⁶、それがこの複製技術論を突き動かしている隠れた動機である。⁶このことはのちにまた問

題になってくるが、ひとまず一般的な意味での身体性の変容に言及するとすれば、芸術は技術性を高めるにつれて魔術の連関から離れ、それにともなつて「オーラ」を喪失してゆく際に、身体性も喪失してゆく。「魔術」とは本来的には、ある種の言葉や行為が世界における生成や変化を即座に生じさせることにみられるように、言葉と世界との「直接的」な関係のうちに存在するものであり、ここでは人間の身体そのものが世界ときわめて密接に結びついている。身体は世界との「直接的」な結びつきのうちにあり、そこでの知覚は原初的な身体性にそのまま依拠するものである。そのような連関にあつて、技術メディア（媒体）とは、世界との関係において身体を間接化してゆくものに他ならない。つまり、ベンヤミンの思考モデルにおいては、芸術／メディアの展開は、魔術的なものの圏内にあるユートピア的な身体性・知覚から、技術的なもの・非オーラ的なものへの進展の過程として考えることができるものである。このことは、技術メディアの展開に依じて身体性が原初的な世界の結びつきからますます遠ざかってゆき、技術によって身体性が疎外されるといふ直感的な認識とも合致する。〔図8〕



〔図8〕

こういつたきわめて思弁的なモデルとはまったく別種の、近代の知覚転換のモデルをジョン・ササン・クレリーの論議のうち

に見て取ることができる。これがもう一つの思考モデルである。クレリーを含め、視覚論の論議において基本的な前提となっているのは、われわれの知覚は決して単なる生理学的な所与ではなく、文化的・歴史的に規定された特徴を帯びているということである。クレリーは『観察者の系譜』のなかで、外的な像を人間が内側で受動的に表象するという、カメラ・オブスクラの遠近法的視覚が、一九世紀末以降のモダニズム芸術のコンテクストにおいて根本的に転換を遂げたという従来の説明の仕方に対して、すでに一九世紀初頭以降、そのような転換が生じていたことを明らかにしようとしている⁷。この著作のもっとも重要な貢献は、一九世紀初頭以降の視覚の転換を、人文的領域（ゲーテ、シヨープンハウアー等）とパラレルに展開する現象として、自然科学の業績（ヨハネス・ミュラー、ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ等）において丹念に例証していったことにあるが、このパラダイム転換がいつ始まったかという論議をいったんおき、ここで生じていることからそのものを一言で言い表すならば、それはカメラ・オブスクラ的世界像の解体とということが出来るだろう。

カメラ・オブスクラは、単に視覚そのもののメタファーとして語られるだけではなく、もちろん第一義的には、それ自体、歴然とした技術メディアである。その技術そのものはすでに中世においても天体観測のために実用化されていたが、ルネサンス以降、この技術は自然観察さらには絵画の遠近法的技術のために応用されてゆく。

近代ヨーロッパにおける視覚表象を考えると、カメラ・オブスク

ラは中心的な位置を占めていた。われわれはもともと「知覚」全般の転換について論を進めていこうとしてきたのだが、カメラ・オブスクラにおいて問題となるのはあらためて強調するまでもなく「視覚」全般である。もちろん、他の知覚についてもメタファーとしてのカメラ・オブスクラのモデルを想定することによって、同様の受動的な知覚のあり方を考えることができるだろう。しかし、ヨーロッパにおける知覚の文化体制を考えると、それがほかならぬ「視覚」であるということがきわめて重要である。そしてもう一つ、それとやらんで決定的に重要なことは、カメラ・オブスクラが「技術」であるということだ。つまり、ヨーロッパ近代において知覚のうちで「視覚」がとりわけ際立った優位性を示すことになったとすれば、全感覚的な世界との関わりの中での知覚のあり方とは異なり、統合的な身体性のなかから「技術」によって「視覚」だけが分断され、その視覚に対して特権的な優位性が与えられてきたということである。カメラ・オブスクラとはすなわち、統合的な知覚から「視覚」だけを取り出して外在化する技術メディアである。

3. 技術性による身体性の回復？

しかし、まさにそのような「カメラ・オブスクラ」の原理に基づき画像を定着させる「写真機」、さらには静止画像の連続による視覚的イリュージョンによって動態的画像を生み出す「映画」という視覚技術が生まれていったとき、メディアの理

論の側では、技術によって視覚性がさらなる展開を遂げたこととらえるのではなく、反対にこれらの技術はむしろ、「視覚」に對置される「触覚」（あるいは「聴覚」と結びついた「聴覚」と結びつけられることになる）。マクルーハンの場合、全感覚的な世界の知覚というユートピアに対して、文字を読むという視覚的行為は基本的に批判的なコンテクストにおいて語られる。彼によれば、世界の経験をアルファベットという視覚的記号に置き換え、その情報を視覚によってデコードすることで可能となる論理性のパラダイム（「ゲーテンベルクの銀河系」）は、西欧近代のすべての機構を作り上げてきた基盤であるが、それは同時に世界をいわば間接的に表象するものとして、ネガティブに位置づけられている。本来ならば明らかに視覚的メディアであるはずのテレビは、マクルーハンにとっては、「書物」の記号的原理から人間の知覚を開放し、再び全感覚的に世界をそのまま表象するためのメディアとして、つまり知覚のユートピア性を回復するためのメディアとして受け止められている。マクルーハンよりも四〇年前に、映画によってメディアと知覚の転換を明確に見て取っていたベンヤミンは、やはり同じように文字のパラダイムの終焉と、「視覚」の優位性から「触覚」的経験への移行を感じ取っている。思想的影響という点では互いに離れているはずの彼ら二人を間接的に結びつけているのは、ジョン・ロックによって提起された「モリヌークス問題」以降、「視覚」と「触覚」を對置的にとらえる西欧近代の知覚をめぐる思考の枠組みである。視覚と触覚のいずれにより重点を置いて考えるかという違いはあるにせよ、モリヌークス問題の論議にかかわった思想家たちに基本的に共通しているのは、「視覚」が

五感のなかでも突出して明確な知覚であり、知的な把握に関係づけられるのに対して、「触覚」は事物の実際の把握に関わるものと位置づけられることである。マクルーハン、またベンヤミンにおいても、「触覚」は狭い意味での触覚を意味するだけではなく、しばしば五感全体による統合的知覚のメタファーとして言及されているといつてよい。メディア理論のコンテクストにおいては、視覚的な技術メディアの展開によって、「視覚」ではなく、むしろ「触覚」の優位が強調されることになるが、それは別の言い方をするならば、技術性の進展によって身体性の回復へと向かうという逆説が提示されていることにもなる。

このことはもちろん、先にふれたように、技術的複製可能性の進展によって魔術的・身体的な要素がますます失われてゆくというベンヤミン自身のテーゼと相反するものであるように見える。しかし、このことは技術をめぐるわれわれの日常的な経験においてもよく知られた感覚である。一方では、技術性の次元が高まるにつれて、メディアは間接性・抽象性の度合いを高めてゆき、われわれの身体的感覚はそれによってメディアから遠ざかっていくように思われる。しかし他方では、技術性の程度が高次のものとなるほど、メディアによって媒介された世界像はより擬似的な「現実性」を増してゆき、そこでの身体的感覚も（多くの場合、ほとんど視覚と聴覚に限られているが）ますます高められていくといつてよい。デジタルコピーという究極の技術的複製可能性に達したのち、技術のバックエンドはわれわれの身体性から完全に離れたものとなっている反面、われわれはますます「リアル」な世界の画像・音声の再現を体験している。

ここでの身体性の両極的な現れは、もちろんそれぞれ異なる次元に属するものである。われわれの身体と「世界」との直接的な関係においては、それを媒介するメディアの技術性が高まるほど間接性の度合いは増し、それにともなつて魔術的要素（身体を通じた世界との直接的関係の要素）は減少してゆく。これがベンヤミンによって「オーラの衰退」と言われているものである。

しかし、他方では技術的複製可能性の程度が高まるにつれて、世界の模倣像はより精緻なものとなり、メディアを媒介して受け取られるその像はより「リアル」なものと受け止められるようになる。これも一つの身体的経験ではあるが、ここで経験しているのは、メディアを通じてのいわば仮想的な世界である。この仮想的な世界、もう一つの世界におけるメディアを介した身体性は、世界との擬似的な直接性を生み出す。〔図9〕

ベンヤミン自身はこのようなもう一つの次元における擬似的な身体性という問題連関を直接的には示してはいないが、先に言及したようなクローズアップやスローモーションによる新



〔図9〕

しい知覚の可能性は、こういったコンテクストにおいてとらえることができるだろう¹⁰。あるいはまた、『写真小史』のなかで、技術的なものと魔術的（呪術的）なものとの境界が互いふれ合うことを指摘するとき¹¹、ベンヤミンはこれらの両極的要素が単純に相反するものとはならないことを意識していたことになる。

4. 歴史的アヴァンギャルドとメディアの転換

このように見ていくとき、技術メディアを通じてのカメラ・オブスクラの世界像の解体というテーゼと、技術的複製可能性の展開による身体性の喪失／身体性の増大というテーゼは、どのように結びつけて考えることができるだろうか。

前者についていえば、遠近法的な世界像の提示が写真機という技術メディアによって具現化されていくとき、まさにそのカメラ・オブスクラ的な世界像のパラダイムが崩壊し始めるという、きわめて逆説的であり、またきわめて弁証法的なプロセスがそこに現出していることになる¹²。とはいえ、クレリーが『観察者の系譜』のなかで提起しているように、外的世界のカメラ・オブスクラの模像から人間の内側で主体的に形成される像の表出へと転換してゆく過程を、写真という技術そのもののうちに見て取ることは多少無理がある。写真の外面的な特質からいって、写真に写された像はまぎれもなく外的世界を、完全に遠近法的な原理によって、平面の上に定着させたものではないからである¹³。ある技術メディアが知覚のパラダイム

の転換点になっているとすれば、ベンヤミンが『技術的複製可能性の時代の芸術作品』のなかで見たいように、外的対象を視覚的に受け入れるだけでなく、それらの視覚的素材を主体の側でモニター・ジュする＝組み立てる（monitieren）「映画」こそが、その転換を象徴するメディアだといえるだろう。映画は、外的世界の模像という特質を一方で保持しながら、同時に世界を断片化し、それらの断片の組成によって世界の像を再構成して提示する。写真も（あるいは絵画という伝統的なメディアもまた）そのような可能性を十分に含みもっているが、映画はその技術の本質からいって、単なる外的な像の再現ではあり得ず、そこには構成という主体の側からの働きかけが必然的に含まれている。

それに対して、技術性の進展と身体性との相関関係という、複製技術論に依拠したもう一つの思考モデルについていえば、「映画」はいうまでもなく、その転換点となるメディアとして位置づけられる。ベンヤミンにとって「映画」は、さしあたり彼の時代においては「技術的複製可能性」が一つの到達点に達した技術メディアである。ここでは高度な技術性によってもととの身体性が疎外されると同時に（ベンヤミンは、ピランデッロの小説を引き合いに出して「機械装置を前にした俳優の違和感」を例証しようとしている¹⁴）、同じく高度な技術性によって新たな仮想的身体性が生み出される。その新たな身体性は、精神分析とのアナロジーによって「視覚的無意識」という言葉で要約されるような新たな知覚世界として語られると同時に、「身体的なショック作用」をとまなう「触覚的」経験としても語られる。ベンヤミンにとって「映画」とは、端的に「触覚」のメデイ

ア、正確に言えば、本来的な身体の触覚ではなく、仮想的身体性が技術によつてもたらされるメディアなのである。ベンヤミンの語る仮想的身体性は、『技術的複製可能性の時代の芸術作品』というテキストの表面にわれわれが読み取るままの、彼の時代のメディアの技術的水準に制約された視点にとどまるものではない。彼のアレゴリーの思考が現代のハイパーテキストの思考に敷衍されるのと同じように¹⁵、彼が「映画」のうちに見てとつている新たな身体性は、思考モデルとしての究極の仮想現実、ポストヒューマン的な枠組みにおける身体性へと敷衍して考えることができる。

このように、「映画」という象徴的なモデルにおいて、カメラ・オブスクラの世界的な世界像の解体と、技術性の進展にともなう身体性の喪失／仮想的身体性の創出という二つのプロセスが重なり合う。ベンヤミンは複製技術論のなかで、「画家」と「カメラマン」という類型を対比的に提示することによって、伝統的画像と技術メディアによって生み出される画像の特質の違いを次のように要約している。「この両者が手に入れる画像はまったく異なる。画家の画像はある全体的なものであり、カメラマンの画像は幾重にも細断化されたものである。それらの断片は、新たな法則に従つて結合される。」¹⁶「ある全体的なもの」と要約されている伝統的画像は、カメラ・オブスクラによって取り入れられた外的世界の表象そのものである。映画は、原理的にはカメラ・オブスクラの機構を踏襲しながらも、そのようにして獲得した外的世界の像を断片化し再構成する。そのようにして生み出された新たな世界の像、「映画によるリアリティの表現」のほうが、ベンヤミンによれば、「今日の人間にとつ

て比較にならないほど重要なものとなっている」。

はじめの論点に立ち返るならば、さまざまなアヴァンギャルド芸術に特徴的に現れているような知覚のパラダイムの転換を、ここまで検討してきたメディア転換の枠組みから考察することが、ここで問題となつてきていることである。もちろん、アヴァンギャルド芸術が例えば映画や写真といったメディアから直接的に技術にかかわる思想的影響を受けていることのみが問題となるのではない。ここでわれわれが焦点を当てていくのはむしろ、それらの技術メディアによつてもたらされるような構成的原理や新たな仮想的身体性といった特質そのものが、アヴァンギャルド芸術のコンテクストにおける知覚のパラダイム転換の基底にあるということである。外界の像をカメラ・オブスクラの原理によつて映し出すことは、具体性を帯びた、つまり現実の特定の素材に対する参照関係をもつ直観的な特質により深くかかわっているのに対して、「画像的断片の再構成によつてあらたな像を作り上げるプロセスは、少なくとも潜在的に、知的・論理的・抽象的特質をともなう可能性をもっている。「直観的な特質」とここで呼んでいるものは、われわれの知覚器官を通じて得られた外的対象の摸像による認識、つまりカメラ・オブスクラの模倣的原理にかかわるものである。クレメント・グリーンバーグが「モダニズムの絵画」に對置しながら伝統的な絵画を「リアリズムの自然的な芸術」と呼ぶとき、そこには世界の摸像を直感的にとらえる認識のあり方が示されていることになる。¹⁷あるいはまた、ロザリンド・クラウスが次のように要約している「二つの秩序」も同じような連関で考えることができるだろう。「モダニズムはそのような二

つの秩序をイメージする。第一のものは、経験的な視覚の秩序すなわち「目に見える (seen)」、通りの対象、輪郭に縛られた対象、モダニズムが拒絶する対象である。第二のものは、視覚そのものの可能性の形式的条件の秩序、すなわち「純粹」な形式が調整、統一、構造の原理として作用するレベルである。それは可視的 (visible) なものではあるが、目に見えない (unseen)。それはモダニズムがその見取り図を描き、とらえ、支配することを欲するレベルである。¹⁸「経験的な視覚の秩序」「目に見える」「通りの対象」とは、カメラ・オブスクラによって投影されるような、外界の具体的に把握可能な対象に他ならない。それに対して、第二の秩序は、それ自体視覚にかかわるものではない。それによつて、それは視覚の形式的条件であり構造原理をなすものである。アヴァンギャルドの作品というテキストのうちにあるその構造性の表現が「可視的 (visible)」に現れているものの、そこでは世界の対象そのものは「目に見えない (unseen)」。

5. 技術による抽象性と仮想的身体性

技術によつて媒介された身体性が、同じく技術を通じて「現実」の断片を再構成するとき、その像は二つの方向に両極的に分化する。一つは、歴史的アヴァンギャルドに典型的に見られるように、世界の構造的な表出であり、そこでは程度の差はあれ、経験的な知覚のレベルからの抽象化が生じる。経験的な視覚像、直観的に把握できるようなもの、つまり世界の模倣像は、そこではもはや「目に見えない」ものとなる。グリーンバーグ

は一九六一年のエッセイのなかで、「モダニズムの絵画」の自己批判的な仕事によつて、芸術は他の芸術媒体から借用している効果を除去してゆき、それによつて芸術は「純粹」なものになると述べている。¹⁹ そのように除去されるべき効果として言及されているのは、まず何よりも彼が「彫刻的なもの」と呼ぶ三次元的な「リアリズムのイリュージョン」であり、そしてまた、「文学的テーマ」である。²⁰ 絵画芸術にとつていわば非本質的な要素を捨象してゆくことにより、グリーンバーグによれば、「モダニズムの絵画」は「平面性」「二次元性」という純粹な特質に向かうとされる。このように描き出されるモダニズムの特質は、抽象性の誕生について語るカンディンスキーの正確な反照でもある。「対象的なものに背を向け、抽象の領域への最初の一步を踏み出すことは、素描・絵画の連関においては、三次元を排除すること、すなわち「像」を絵画としてある平面の上に保持しようとするのであったのである。そこでは何かをモデルとして「形作ること (彫塑)」はもはや行われない。現実の対象はそれによつてより抽象的な対象へと変えられたことになる。これはある種の進歩であった。」²¹ こういった抽象性の次元においては、当然ながら身体性もまた、その本質を支える抽象的な構造性へと還元される。²²

それに対して、もう一つの対極的な方向は、きわめて身体的なものへと向かう。ただし、それは仮想的な身体性、技術に媒介されることによつて生み出された新たな魔術性の連関にある身体性である。技術性が高い次元になるほど、その「身体性」は高まる。技術的複製可能性がその究極の地点にまで到達したとき、例えば人間の知覚のインターフェースとしての目や耳な

どの感覚器官を通さず、直接的に仮想現実の信号を神経組織に流すことが可能であるとすれば、おそらくその身体性は、「現実」と考えられているものの身体的知覚と区別することはもはやできない（映画「マトリックス」や「トータルリコール」の世界は、メディア理論にとっては重要な思考モデルである）。

一般に美術史のコンテクストで歴史のアヴァンギャルドとして理解されているものは、そういった究極の仮想的身体性を目指す方向に進むことはなかった。すでに言及したように、ベンヤミンにとって、「ダダイズムは、今日の公衆が映画のうちに求める効果を、絵画（あるいは文学）という手段によって生み出そうとした」のであり、ダダはメディア転換の時代により古いメディアによって、本来ならば新しいメディアが目指すべきものを追い求めていたために、「常軌を逸した表現や粗野な芸術表現」が生じたとされる²³。このことはダダに限らず、大部分の歴史のアヴァンギャルドについても当てはまるだろう。しかし、このベンヤミンの見方には修正が必要かもしれない。ダダは、あるいはまたキュビズムは、古いメディアを用いていたのではなく、むしろ新しい技術メディアの段階のうちにあつたからこそ、あのような「常軌を逸した表現」にいたつたのだと。このようにとらえることは、それ自体としてはベンヤミンの挑発的なテーゼに対して、歴史のアヴァンギャルドに対する一般的な見解に立ち戻るだけのようにも見える。だが、ここで問題となるのは技術性が進展してゆくときの二つの側面である。ベンヤミンの思考モデルにしたがつていえば、技術性の次元が高まるにつれて、メディアは「魔術」の圏域から離れ、間接性の程度が増大することともなつて、世界の直接的な知覚

にかかわる身体性からも遠ざかつてゆく。技術的複製可能性が「写真」「映画」という一定の次元に達したのち、身体性の表象が極度の抽象性へと向かうとすれば、それは技術性の進展の直接的な帰結の一つの表れである。それに対して、もう一つの側面においては、まさにその技術性の高さによって仮想的な身体性——メディア理論のコンテクストでは回復された全感覚的なユートピアと見なされているもの——は、理論的には究極の地点にいたるまで、押し進められる。このように見るならば、ダダはメディアの進展のなかで取り残されていたのではなく、同じ技術性の進展のなかで、ベンヤミンが想定していたのとは別の極へと向かつていた芸術運動と見ることができよう。

とはいえ、ベンヤミンが映画を「技術的複製可能性の時代の芸術作品」として、つまり伝統的な（あるいは一九世紀的な）芸術作品の概念に対置されるものとして位置づけるとき、彼は、まさに技術に媒介された芸術を取り上げることによって、この二つの方向に同時にかかわっている。一方では、「視覚における無意識」と表現されるような、技術の介入によって生まれた新たな知覚の可能性や、「触覚的」表象について語られる。他方で、この技術段階において生じる対象の断片化と再構成は、本質的に抽象性と結びついている。複製技術論のなかでベンヤミンがあれほど映画の「編集」に対して素朴なまでの賞賛を向けているように見えるのは、画像的断片の構成作業である編集が、『ドイツ悲劇の根源』において明確に理論化され、「ボードレール論」を経て『パサージュ論』を構築するはずであった彼の「アレゴリーの思考」を、まさに技術的に体现するものであつたからだ。ベンヤミンにとってアレゴリーは、無空間的・無時

間的な理念の世界にあったものを指し示す、この自然・歴史の世界における画像的断片として、それ自体この世界の模倣像であるとともに、それらの断片の再構成によって新たに生まれる画像にもかかわる。その意味で、映画のうちにベンヤミンが見てとる新たな身体性は、技術によって媒介された抽象的構造化に依拠したものであるととらえることもできるだろう。

翻つて抽象的構造化によって特徴づけられる歴史的アヴァンギャルドの身体表象もまた、このような二つの側面から考えることができるかもしれない。つまり、アヴァンギャルドにおいて一般的に顕著な特質としてとらえられている、原初的な身体性から極度に遠ざかった抽象性を、その抽象性によって生み出される新たな仮想的身体性のコンテクストにおいてとらえるまなざしもまた可能となるだろう。

註

* 本稿は、学術振興会科学研究費・基盤研究（B）（研究代表者：山口裕之）「西欧アヴァンギャルド芸術における知覚のパラダイムと表象システムに関する総合的研究」の研究成果の一つである。

- 1 『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之編訳、河出文庫、二〇一一年、三三三頁。（Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 502. ベンヤミンのドイツ語版全集は以下、GSの略号の後、ローマ数字による巻数とアラビア数字によるページ数で表記する。）
- 2 『ベンヤミン・アンソロジー』三三〇頁。（Benjamin, *GSI*, 500-501.）

3 山口裕之「語ること・演じることの転換——メディアにおける技術性・身体性・魔術性」、『総合文化研究』（東京外国語大学総合文化研究所）第六巻（二〇〇二）、六八一―八五頁参照。

4 ここで扱われている主題は、香川檀『タダの性と身体 エルンスト・グロス・ヘーヒブリュッケ、一九九八年、で取り上げられている問題圏（とりわけ第二章「性的身体のカレイドスコープ」）とも深くかかわっている。

5 『ベンヤミン・アンソロジー』三二九―三三〇頁。（Benjamin, *GSI*, 499-500）

6 山口裕之「映画を見る歴史の天使——ベンヤミンの救済のイメージ」、『ベンヤミン 救済とアクチュアリティ』河出書房新社、二〇〇六年、一〇一―一〇九頁参照。

7 Jonathan Cary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992. (ジヨナサン・クレリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳、以文社、二〇〇五年)

8 マクルーハンとベンヤミンを中心とした「視覚」と「触覚」の対置に関する以下の論議については、山口裕之「視覚—触覚」の言説とメディアア理論（下）、「思想」（岩波書店）二〇〇九年第二号（第一〇一―一八号）、七六一―九八頁参照。

9 山口裕之「語ること・演じることの転換」、『総合文化研究』、八二―八四頁参照。

10 また、資本主義によって形成されたスター崇拜やナチズムにおける「政治の美学化」という悪しきオーラの連関は、メディアの展開のもう一つの側面の特殊な現れと見ることもできる。

11 ベンヤミン『写真小史』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一六二〇頁。（Benjamin, *GSI*, 375-377）

12 クレリー自身は、すでに述べたように『観察者の系譜』では、そ

の始まりを美術史において一般的に了解されている一九世紀末ではな

く、一九世紀初頭に見ている。しかし、ベンヤミンが複製技術論の冒頭でマルクス主義的理解を示しているように、上部構造は下部構造の変化のあと半世紀遅れて対応してゆくという説明の仕方を受け入れるとすれば、クレーリーが『観察者の系譜』のなかで示していることは、一般的な見解を決定的に否定し去るものと必ずしも考えなくてよいかもしれない。クレーリー自身、『知覚の宙吊り』では、一九世紀末から二〇世紀初頭以降、人間の知覚・芸術において特徴的な現象と考えられることになった「散漫さ」(もちろんベンヤミンによって広く知られることになった概念である)は、逆説的に見えるとしても、あくまでも歴史的に形成されてきた「注意 (attention)」を前提として考えることができるものであると主張し、「散漫さ」をめぐるあらたな見解を提示している。ここで一九世紀末から二〇世紀初頭の思想的傾向として示されているのは、もちろん『観察者の系譜』で述べられたことの延長上にあり、その意味でもメディアの転換による知覚のパラダイムの転換がことさらに一九世紀初頭の出来事であると固執する必要はないだろう。 Cf.: Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001. (クレーリー『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』平凡社、二〇〇五年。)

13 ルネサンス以降の絵画における遠近法の思想史的コンテクストとしては、例えば、パノフスキーに典型的に見られるように、ある点(あるいは「窓」)を通じて主観的視覚像の客観化を行うという意味で、〈見る〉主体の側の問題が主題化される(エルヴィン・パノフスキー『象徴形式』としての遠近法』木田元監訳、ちくま学芸文庫、二〇〇九年)。しかし、ここで問題となるのは、カメラ・オブスクラという技術を通じていわば受動的に獲得される外界の相似的摸像であり、主体の側からの像形成に

対置されるものである。

14 『ベンヤミン・アンソロジー』三一五—三一九頁。(Benjamin, GSI, 488-491)

15 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリーの思考』とりわけ二四〇—二四五頁、ノルベルト・ポルト『ゲーテンベルク銀河系の終焉』一九七頁以下参照。

16 『ベンヤミン・アンソロジー』三三四頁。(Benjamin, GSI, 496)

17 Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, ed. John O'Brian, University of Chicago Press, 1995, p. 86. (クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、二〇〇五年、六四頁。) ちなみに「自然主義的」という語は、他の版では「イリュージョニズムの」となっている。 Cf.: *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell (Oxford), 1992, p. 755.

18 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1994, p. 217. この箇所では、ロザリンド・クラウスはさらに続けて「ジャン・フランソワ・リオタールが「マトリックス」と呼ぶことにしたものが、彼が可視的 (visible) なものの射程外で作用する秩序と考えているもの、完全にアンダーグラウンドで、視界の圏外ではたらく秩序」と述べている。「ある第三の秩序」にも言及してゆくが、さしあたり本稿の問題圏からは離れてゆくため、ここでは取り上げない。

19 Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, pp. 85-93. (グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』六一—七六頁。)

20 モダニズムが「必然的に視覚的なものの外部にあるものとしての時間的なもの」から距離をとりつつするとロザリンド・クラウスが述べるとき、この「時間的なもの」は、「文学的テーマ」として理解されるような「物語」と関連づけて考えることができるだろう。「時間的なもの」は、クラウスのいう「経験的な視覚の秩序」、つまりモダニズム以前の視覚性の領域に

§9°。 Cf. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, p. 217.

21 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteji(Bern), 1952, p. 110. さらに「時間」の関連でも次のように、抽象性の時限において時間の要素が捨象されていくことが述べられている。「要するに、内的必然性の働きとは、つまりそれが芸術の発展ということのだが、永遠で客観的なものが時間的で主観的なものにおいて前進しつつ発現することなのである。そしてまた他方では、客観的なものによって主観的なものを克服してゆくこともある。」(p. 82)

22 グリーンバーグは、三次元的な「彫刻的なもの」と結びつく触覚性がモダニズムにおいて排除されていくプロセスを指摘する。「このように、一九世紀中葉までには、絵画におけるあらゆる野心的傾向は、さまざまな違いもあるとはいえ、反彫刻的な方向に収束していった。／モダニズムは、こういった方向性を継承しつつ、それをさらに自覚的に押し進めていった。マネや印象主義者たちとともに、問題は色彩対線描として定義されることをやめ、純粹に視覚的経験および触覚的連想によって修正・変更された視覚的経験との対抗関係の問題となる。」(Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, p. 88-89) ここには、本文で続いて言及するメディア論的な枠組みにおける〈視覚—触覚〉の問題連関とはまったく別のコンテクストが支配している。

23 『ベンヤミン・アンソロジー』三三〇頁。(Benjamin, GSI, 500-501.)