



暗い部屋をさまようファントム

水田, 恭平

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学国際文化学部紀要, 26:35-59

(Issue Date)

2006-07

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/00517642>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/00517642>



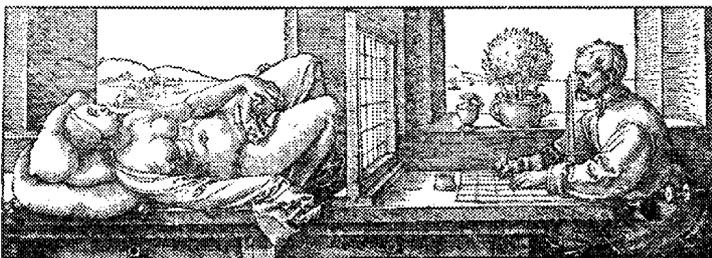
暗い部屋をさまようファントム

1 遠近法

ルネサンス期のイタリアにおいて複数の人たちによって発明された遠近法という絵画技法は、間をおくことなく直ちにアルプスの北にもたらされる。その伝搬はもっぱらアルブレヒト・デューラー（一四七一一一五二八）という画家の功績に数えられている。おかげで私たちは現在も遠近法を教授する書籍の大抵にデューラーによる木版画の図を眼にすることがなる（図版1）。

デューラーは一四九四年と一五〇五年の二回にわたり生地ニュールンベルクからイタリアに赴いた。ルネサンス期のイタリアに最新の絵画技法を学ぶためである。彼はその成果を『測定法教則』という遠近法教則本にまとめている。レオナルド・ダ・ヴィンチ（一四五二一一五一九）やラファエロ（一四八三一一五二〇）をはじめとするイタリア・ルネサンスが産みだした天才たちと同時代者であり、彼らに劣らぬ才を持ちながら、デューラーは単にその生地です才を發揮すればそれでいいのではなかった。彼は二度もアルプスを越え、

図版1：デューラー『測定法教本』第2版 1538年
による図。



水
田
恭
平

その地で発明された最新の知をアルプスの北に「教則本の発刊」という形でもたらせねばならなかった。デューラーは啓蒙思想発祥にはるかに遡る啓蒙家なのだ。

だから今日私たちは遠近法といえ、その誕生に関わったアルベルティでもなく、ブルネレスキでもなく、ただちにこのデューラーの教則本を、もつと正確に言えばその図版を思い出す。それほどまでに「横たわる裸婦をグリッドにおさめながら描く製図工」という版画は遠近法の本質を雄弁に分かりやすく説明するものである。デューラーの啓蒙の効力はアルプスを越えたばかりではなく、はるか数百年の後にまで及んでいるのだ。

遠近法に関する古典的文献であるパノフスキーの「 \wedge 象徴形式 \vee としての遠近法」も、「*Perspectiva*」という言葉はラテン語であり、 \wedge 透して視る *Durchsehung* \vee という意味である¹ というデューラーの引用から始めている。デューラーの「横たわる裸婦を描く製図工」によると、製図工がその眼を固定させているオベリスクの尖端、その一点と裸婦の各部分を結ぶ線が形作る「視覚のピラミッド」、それを直角に切断する平面に遠近法で裸婦の画像が描かれる。それは「完全に合理的な空間、すなわち無限で連続的で等質的な空間」把握を初めて可能にするというのである。それは、実はある恐るべきことを告げている。典型的な遠近法で描かれたレオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」では真ん中に座るイエスの顔に消失点があるが、この消失点はその画面内部に張り巡らされた力学に従えばすべての点を吸収、集約させる一点である。つまり全てを吸引することにより、無限を表象している。それは、表象の外部にあつた無限が画面という表象の内部へと閉じこめられてしまうことを意味しているのだ。遠近法はこうして実は反神学的な欲望を孕んでいるのである。

この反神学的含意は、遠近法が前提にしている、ある制約に基づいている。その制約を、パノフスキーは以下のよう²に説明している。「精密遠近法による作図法は前と後、右と左、物体と隙間（「空虚な空間」）の区別を否定し、空

間部分と空間内容の総体をただ一つの『連続量』に解消してしまふ。この遠近法は、われわれが固定した一つの眼で見るとはならず、つねに動いている二つの眼で見えており、そのため『視野』が球面上になるといふ事実を見落として²⁾いる。ここで指摘されている遠近法の制約は、先ほどのデューラーの図版でも確かめることができる。図の右端に²⁾いる製図工すなわち画家はもちろん熱もあれば欲望に身を焦がす肉体をもちながらも、しかしその身体性はゼロに還元され、たった一つの「視点」に還元されている。その「視点」は二つの眼によつてもたらされるものですらない。そしてオベリスクの尖端という一点から視られた裸婦（立体）は、画家の手元に広げられた平らな紙の上のグリッドに移し換えられ、二次元化される。

私たちがここで注目したいのは、結局タブローを統括するたった一つの視点（ \parallel 支点）の成立と、画家の身体の徹底的な無化とが、釣り合っていることである。メルロー・ポンティはその「眼と精神」において以下のように言っている。「画家は『その身体を携えている』とヴァレリが言っている。実際のところ、精神が絵を描くなどということは、考えてみようもないことだ。画家はその身体を世界に貸すことによつて、世界を絵に変える。この化体を理解するためには、働いている現実の身体、つまり世界の一切れであつたり機能の束であつたりするのではなく、視覚と運動との継糸であるような身体を取りもどさなくてはならない³⁾。画家が見るときも携えている身体。その身体は、「見るもの」であると同時に「見られるもの」であり、さらには「見えない部分」、「見えない身体」を前提にしている。だからこそ身体は「世界に身を開く」、より正確に言い換えるならば「世界に身を開いてしまつてい³⁾る」のである。

デューラーの製図工もまたそのような視覚の特徴を当然身にままとわせているはずなのに、それが遠近法では無視される。身体は視覚に捉えられながら、同時に見え³⁾ない部分を抱えることにより視覚を支えもする、そういう視覚と身体との両義的な関係性が見逃されるのである。

パノフスキーは、身体と両義的な関係を結んでいる視覚により把握された空間を「精神生理学的空間」(der psychophysiological Raum)と呼び、他方身体性を剥奪された視覚——それはデューラーの図で言うならばオベリスクの尖端の一点に象徴されるわけだが——によるものを「数学的空間」(der mathematische Raum)と呼んでいる。パノフスキーの眼目は、「数学的空間」を批判する地点を確保することにあるが、それは明らかに「精神生理学的空間」という概念を導入することにより可能になったものだ。

もちろん、「精密遠近法」とも言われるルネサンス期に発明された古典的遠近法は、古代から中世に至るまでの空間把握およびその表現の克服として成立している。その古典的遠近法をさらに批判しうる立場は、十九世紀以降の生理学の発展に依拠することによりはじめて獲得されている。パノフスキーは生理学的言説の系譜そのものを論の対象にすることはないが、それを前提にすることによってはじめて、「精神生理学的なもの」対「数学的なもの」という視点そのものが設定されているのである。またその「精神生理学的空間」という観念によって、ルネサンス以前の身体と空間意識の渾然もまた「精神生理学的なもの」のひとつとして改めて発見することが可能となっている。誤解を避けるために付け加えるがもちろん、ルネサンス前への回帰をもって遠近法が批判されうる、と考えたのではない。パノフスキーの眼前に一九世紀から二〇世紀初頭にかけての近代生理学の展開があり、それにより始めて遠近法的なものの相対化を彼は手に入れているのである。

2 カメラ・オブスキュラ

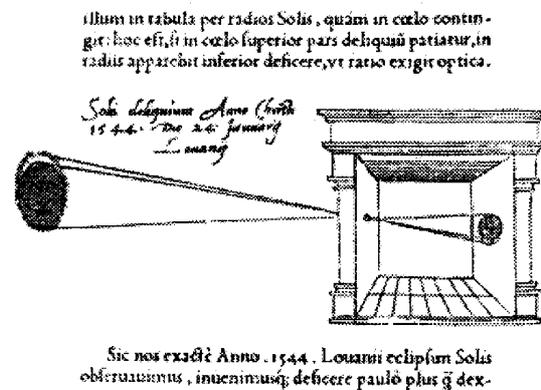
ジョナサン・クレリーの『観察者の系譜』(1990)⁴⁾は、この一九世紀前半から後半における生理学的言説の発展

が当時の視覚性の形成にとっていかに大きな役割を果たしたかを前面に押し出す。それにより、パノフスキーの立場が形成される背景が明るみに出されながら、かつそれを超えて、パノフスキーが主題的には触れようとしなかった「モダニズム」へも眼差しを向けさせることになっている。⁵⁾

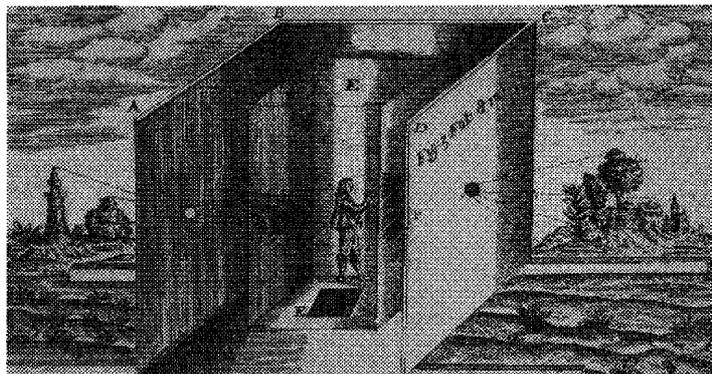
それでは「生理学的言説」は従来の遠近法的視覚性をどのように革新したのか。クレリーが打ち出す命題の核心は、繰り返すが、ルネサンス的遠近法が一九世紀前半、二〇年代から三〇年代にかけての生理学の誕生、発展によって根底的に変革されたことにある。言い換えれば、近代的視覚の発展を遠近法の発明からの連続性において見、そして一九世紀末からのモダニズムをそれからの転回とする捉え方に対して、一九世紀初めにすでに近代の視覚に決定的な亀裂が走っているという主張である。ルネサンス的遠近法パラダイムの密かな延命をも忍ばせた従来の視点では現代にいたる視覚の変容を捉えきれないというのだ。

多くの実例を挙げながら生理学的言説の重要性を論証するクレリーの議論には説得力があるが、その一九世紀初頭の生理学的言説を際立たせるために、彼は古典的遠近法のパラダイムを象徴するひとつの光学装置を導入する。つまり「カメラ・オブスキュラ」(camera obscura) (図版2、3)である。しかしそれは果たして古典的遠近法パラ

図版2：世界最初のカメラ・オブスキュラの図解。1545年オランダの医師にして数学者ライネル・ゲンマ・フリシウスの『宇宙の光と空間幾何学』から。(伊藤俊治『ジオラマ論』1986年、所収の「光学装置史」による。)



図版3：フルダ近郊出身のアタナシウス・キルヒャーが1646年構想したカメラ・オブスキュラ。



ダイムに集約されるものだろうか。何か別の欲望を發動させてはいないのか。以下の私たちの議論はそれをめぐる。

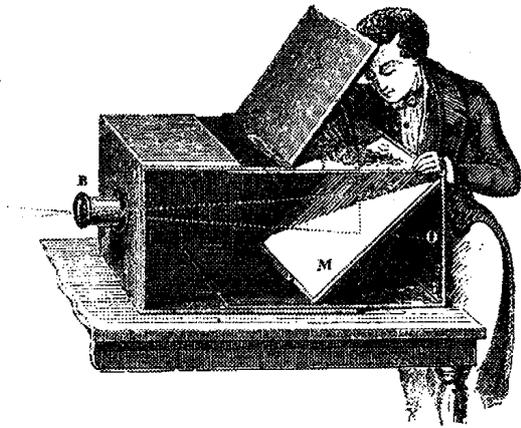
カメラ・オブスキュラの現象は、すでに紀元前四世紀から知られていた。また例えば雨戸の節穴から入る光が壁に外の風景を倒立させて映し出していることとして、私たち自身にも親しいものだ。その光学現象から、十六世紀イタリアのデラ・ポルタなどによつて、小さな穴を通して反転して映し出された外部を見る光学装置が発明された。クレリーによると、ルネサンス期に単なる光学現象を超えて光学装置となつたとき、社会や時代という、より大きなコンテキストを象徴するものとなる。つまりカメラ・オブスキュラ（暗い部屋）の内部に閉ざされた人が外部と分離されながら、その外部世界を表象する像を観察しうるということが、認識者と外部世界の関係という近代の主体概念を導き出すモデルだといふのである。換言すれば、カメラ・オブスキュラのパラダイムでは、諸感覚が生理的器官としてよりも、理性的精神の産物として考えられているという。視覚も従つて非感覺的な能力に奉仕するものとして捉えられる。つまりカメラ・オブスキュラは、ルネサンスの遠近法にふさわしい精神作用の比喩となる。

そのとき次のような事態が生じている。新たな主体性モデルが形成されるためには、観察者としての個体が暗い閉域の内部にあつて、他者から切り離され、世界からの退隱を強制され、かつ視覚が非肉体化されるのである。

クレリーは同時にこの装置が許容する「漠然と広がる空間」(an indeterminate extensive space) 性を指摘している。興味深いことには、クレリー自身がカメラ・オブスキュラに加える具体的な説明は、彼がカメラ・オブスキュラに与えようとする歴史的位罫、つまり遠近法的視覚モデルと微妙な齟齬をきたしている。キルヒヤーの図が示すように、この装置は文字通り「暗い部屋」であり、そのなかで小さな穴を通して反転して映し出された外部を見るのだが、その内部に人間が動き回りうる広がりをもつのである。

カメラ・オブスキュラは、ルネサンス的視覚、「幾何学的光学」に忠実なものとして導入されながらも、暗い部屋

図版4：17世紀に始まったカメラ・オブスキュラの携帯版



の中を動く人間を、より正確に言うならば「動く身体」を前提している。先に触れたようにルネサンス的遠近法は身体性をゼロに還元することにより成立するが、カメラ・オブスキュラにおいては、暗い部屋の中を動く自身の身体は見えないけれど、強く意識されずにはおかない。一見身体がゼロに還元されているように見えて、思わず身体を「ファントム（幻像）めいた存在」（a phantom）⁷として語り出してしまう装置なのである。それは、クレリーが「主観的視覚」（subjective vision）⁸と呼ぶ視覚の性格を孕んでしまっている。

クレリーの議論はしかし、「暗闇のなかにあつて自由に浮遊する存在」（a more free-floating inhabitant of the darkness）である観察者の存在に言及しながら、そこから退いていき、カメラ・オブスキュラを「遠近法的視覚モデル」へと着地させることに落ち着く。カメラ・オブスキュラにおいてすでに「主観的視覚」が発動していることが、クレリーの叙述にある揺れ、二義的な曖昧さを生じさせているのである。

なぜこのような二義性が生ずるのだろうか。それは恐らく一七世紀半ばには始まったカメラ・オブスキュラの携帯化が関与していると思われる。小型化し、簡易に持ち運び可能なものになったとき、ある決定的な変容がその装置に生じているのである（図版4）。キルヒヤーの図は、人間が収容される暗い部屋において、観察者の肉体は曖昧に位置づけられ、ファントムとしての身体をもてあそばざるを得ない存在となることを示している⁹。しかしそれが携帯用の箱となったとき、観察者の身体は箱の外部に放り出されると同時に、身体性という主題そのものも完璧に問題圏域から排除される。それは、カメラ・オブスキュラが遠近法的パラダイムに属する光学装置となることを

意味する。いやもう少し正確に言うならば、携帯化がなされて以降、カメラ・オブスキュラにはつねにこの二重性、

——曖昧に暗闇に漂う身体に伴う「主体効果」と、遠近法が掲げる要求に見事に対応した観察者と二次元の表象との一義的關係、が付きまとうことになる。

つまり、遠近法の成立を単に新たな絵画の技法の誕生としてではなく、近代的主体の誕生へと連動させて叙述することへと私たちの重点はつい傾きがちになるけれども、その過程は一挙に生じたのではない。多くの異なる次元での積み重なりと折り重なりの偶然が徐々に近代的主体あるいは個人という観念を形成させる。カメラ・オブスキュラという光学装置に生じている携帯化という変容もまた、そういう近代的主体の誕生という物語が抱え込む幾つかの襞のひとつなのだ。

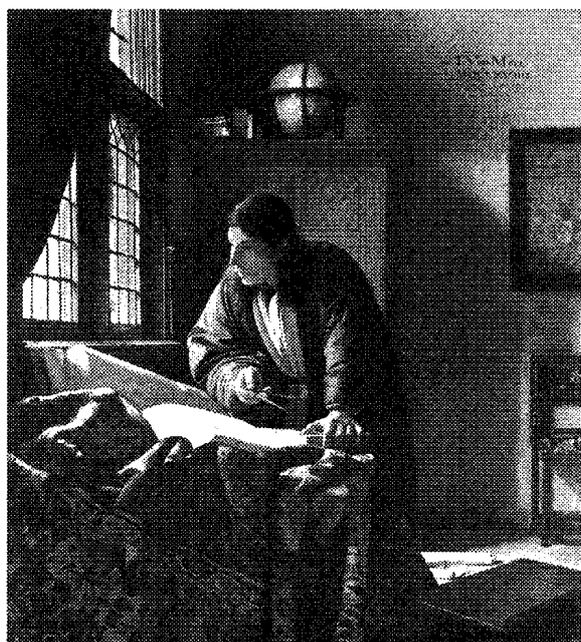
クレリーに生じている揺れをもう一度整理すると以下になるだろう。カメラ・オブスキュラの携帯化は観察者の身体を知覚の場から消去し、その結果世界は身体性を剥奪された「一点」から見られた二次元の表象と化す。

つまりこうして遠近法パラダイムの完成を促す装置として働くことになる。カメラ・オブスキュラと知覚との関係について、クレリーは次のように言う。「たしかにカメラ・オブスキュラ・パラダイムの権勢は、視覚に付与される優越という事態を含意してはいるけれども、その視覚とは、悟性という非—感覺的な能力にアプリアリに奉仕するものなのであって、この悟性こそが、世界に対する真なる知覚を与える唯一のものなのである」¹⁰。あるいは「観察者の身体的主観性はカメラ・オブスキュラ概念からアプリアリに排除されている」¹¹。他方またしかし「カメラ・オブスキュラは暗室の内部に観察者の外部に対する位置を定めるものであって、遠近法のように、観察者と二次元の表象との位置関係のみを決定するものではない。・カメラ・オブスキュラとははるかに広範なある種の主体効果のことなのだ」¹²とも言う。このようにクレリーの叙述はあいまいに揺れている。それは、カメラ・オブスキュラが携帯化さ

れてときに生じている変容を主題化していないことから来ている。つまり先にすでに見たように、携帯化されたときはじめて、観察者の身体の排除が可能になったのである。ということは、クレリーリーの叙述が揺れているというよりは、カメラ・オブスキュラ自体にそもそも揺れが、そのような「曖昧さ」が付きまわっているのである。

そういう例をさらに幾つか見ておこう。カメラ・オブスキュラを使用したといわれるフェルメールが描く人物が揃って左側の窓からの光を浴びながら、何かに「没頭する」姿。(図版5、6) それをクレリーリーは、「外界へと向かって穿たれている窓という開口部からは目をそらし」、「外部世界に対する知は、それを感覚により直接的に吟味することによってではなく、室内にある「明晰判明な」「外部世界の」表象を精神で調べることにによって得られる」として、そこに「デカルト的なカメラ・オブスキュラのパラダイムが明晰に表象されている」と言う¹³。だが地理学者だったり天文学者だったりする人物が「没頭する」姿、つまり何かを忘れ、「没頭する」こと自体を描き出し、それを観るものに客体化するこの有り様は、「身体」が置き忘

図版5：フェルメール「地理学者」
1668年頃



図版6：フェルメール「天文学者」
1668年頃

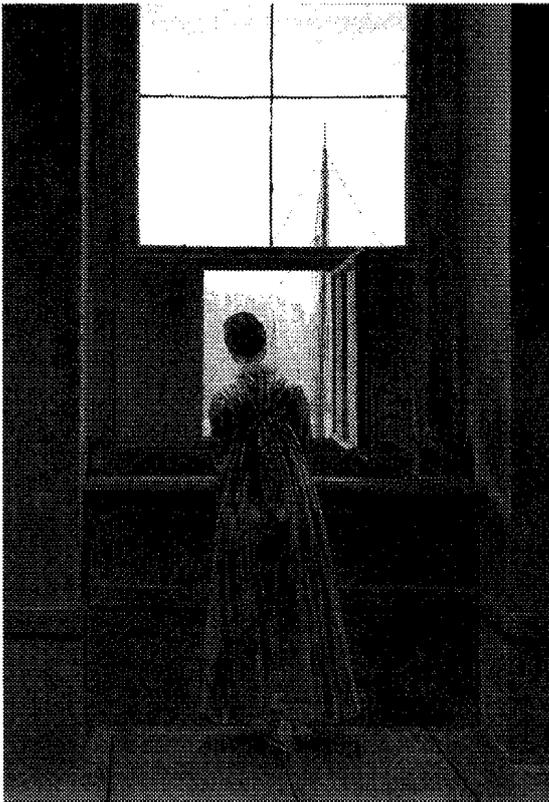


れられていること、「身体」が幻像となっていることそれ自体を描き出しているのではないだろうか。つまりここでも、カメラ・オブスキュラの単なる精神作用の比喩を超えて、不可視の身体を可視化する機能を果たしてしまっているのではないか。

カスパー・ダヴィド・フリードリヒの後ろ姿の人物像もまた、部屋の中からであれ、屋外の風景の中にいる人物であれ、遠くの何かに「没頭する」姿を描き出す。(図版7、8)

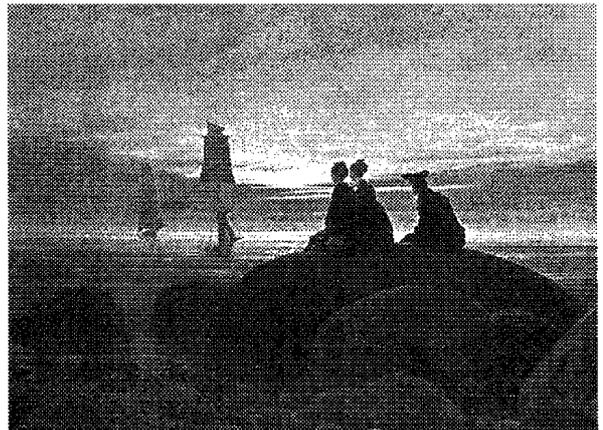
没頭という主題は、その人物たちが眼差しを向けているものへとその絵を観る者の関心を同一化するというよりは、没頭する姿そのもの、後ろ姿そのものを描き出すことにある。つまりここでも「忘れられた身体」が主題となっているのである。その意味でフリードリヒの絵は、「主観的視覚」という意味における「カメラ・オブスキュラ的なパラダイム」を表している。¹⁴

このフリードリヒによって集中的に後ろ姿が描かれていたのとはほぼ同時期の一九世紀初頭にゲーテは『親和力』¹⁵という小説を書いているが、この小説は、カメラ・オブスキュラ



◀図版7：カスパー・ダヴィド・フリードリヒ「窓辺の婦人」1822年

▼図版8：カスパー・ダヴィド・フリードリヒ「海上の月」1822年



の二重性を効果的に主題化している。「親和力」は風景式（英国式）庭園造りをめぐる物語という枠組みのなかで、外部から数多くの訪問者を迎えながら、その枠組み自体に揺さぶりをかけるといふ趣向によつて構築されている。そういう訪問者のなかに、庭園の評判を聞きつけて館を訪れた英国からの旅行者がいる。彼らが携えているのが携帯式カメラ・オブスキュラなのである。彼らはそれを用いて幾つもの場所からの風景を遠近法に忠実に描き出すのだが、その行為自体が「風景式」庭園そのものの実現を意味する。カメラ・オブスキュラは、庭を文字通り風景式庭園へと変容させていく装置なのである。

それと呼応するかのようなカメラ・オブスキュラのもうひとつの使用法。物語の主人公、オットーリエがいずれは自らが葬られることになる小さな礼拝堂にそれと知らずに足を踏み入れるとき、彼女を襲うのもまたカメラ・オブスキュラ効果とでもいうべきものであることが興味深い。「そして彼女は、よく知つた場所に思いがけぬ光景を見出して、息をのんだ。高い位置にただ一つある窓から、荘厳で色彩に充ちた光線が射し込んでいた。そうして上を見上げ、あたりを眺めしていると、自分があつてないかのように、このすべての情景と自分自身が自分の前から消えて行くかのように、思えてきた。そして、日が落ちて、今まで美しく輝いていた窓が暗くなつた時始めて、オットーリエは我に帰り、急いで館へ戻つた」¹⁶。「高い位置にただ一つある窓」からの光で礼拝堂の内部空間がカメラ・オブスキュラと化しており、だからこそ彼女は自身を「自分があつてないかのような」幻像（ファントム）と感じている。

ある固定した視点からの風景ではなく、たえず移動する視点が捉える風景が構成する英国式庭園にあつて、そのひとつひとつの風景が携帯式カメラ・オブスキュラに収納され、縮小を被つていく過程は、それを処理する主体を装置の外部に作り出している。他方、登場人物がまるごと收容されるカメラ・オブスキュラという有り様は、そのような余裕を失い、全身体が巻き込まれる過程を描き出している。つまり、枠組みに内からも外からも揺さぶりをかけ、枠

組み自体を主題化していくことに、カメラ・オブスキュラの二重性は最大限の効果をあげている。

3 大きな暗箱

さてルネサンス的遠近法が主題の外部に置いた「不透明な身体」はこうしてカメラ・オブスキュラによつてすでに主題化されていた。つまりカメラ・オブスキュラはルネサンス的遠近法的パラダイムを表象するものであると同時に、それに揺さぶりをかけ、その解体への契機をも孕むものであるのだ。さてこの「不透明な身体」についていかなる語り方がありうるだろうか。不透明だからこそ神秘化へと誘われもするだろう。フリードリヒの描く人物たちが眼差しを向ける先にあるものが崇高な光であったり、無限に更新する水平線であったりするのに対応して、彼らが置き忘れた身体は単なる「延長」として捉えられるものではない。ロマン主義的な身体が語り出している。

だがしかし、一九世紀初頭の身体をめぐる言説の主たる流れは圧倒的に科学的なもの、生理科学的な言説である。先にすでに触れたように、クレリーは、いわゆるモダニズムが登場する一八七〇年代に遙かに先行する一八三〇年代に生理学的言説が形成されたことが近代的視覚にとつて決定的なものであるという。だから、ショーペンハウアーのロマン主義的な身体の語り、あるいは身体をめぐる美学的言説も実は視覚にかんする科学的言説との複合なのである。つまり、断片化され、不透明になった身体に関する知に晒されればされるほど、そういう要求を逃れた知覚の言説をショーペンハウアーは追い求めたというのだ。この観察は、ある時期のニーチェにもそのまま当てはまるものだ。ではこの身体の不透明性とは何をいうのか。暗い部屋（カメラ・オブスキュラ）のなかで、一つの小さな穴から差し込む光が壁に映し出す外部の風景を見ながら、歩き回る観察者がふと意識せざるをえないもの。盲目の歩行者が杖

図版9：デカルト『屈折光学』
1724年より



を通して伝わってくる地面の起伏を受けとめるとき、感ぜざるをえない己の身体性(図版9)。己の見えない身体(からだ)。眼はもはや外部の風景をいかなる屈折もなく、そのままに反映・再現する装置ではない。目に見えない身体が意識されるとは、自己の視覚世界の背後で何かが支配力を行使していると感じ取ることを意味する。カメラ・オブスキュラという暗室は、そこにうごめく存在を触覚という知覚を通して身体へともたらず。「不透明な身体」とはここに発動する何かのことだ。

このような状況によって比喩されるものが問題である。つまり、暗闇のなかに取り残された「私」ではなく、自分の目で見る世界が明るい光のなかで明確に認知される、そういう知覚世界においても、自らの身体の一部も視野に入っているにもかかわらず、実は身体は彼自身にとっていわば闇なのだ。自らの身体が見えているにもかかわらず、闇の中にある不可解なものとして現象してくるもの、それまでを「身体の不透明性」という言葉は照らし出すだろう。そういう身体によって屈折を被って生み出された「主観的視覚」、その言説的産出に一九世紀の生理学は圧倒的な役割を演じている。

私たちはしかしここで「生理学」へと眼差しを向けることを控える。クレリーが「遠近法的なパラダイム」へと帰属させたカメラ・オブスキュラが実は逆に「不透明な身体」を浮かび上がらせる装置であることに注目するとき、より大きな技術、より大きな光学装置としてのカメラ・オブスキュラが私たちの視野に入ってくるからだ。それは映画である。

暗い部屋のなかで映写機によってスクリーンに映し出された映像を見る観客は、キルヒヤーの暗箱装置のなかに取り残され、壁面に映し出された外部の風景を眺める人物と等しい。ただし後者がたった一人の人間を箱の中に閉じ込めているのに対して、映画館が多くの観客、大衆を収容する施設であるという相違が、両者を並べたときに浮かび上がる。またスクリーンに再現されるものは、キルヒヤーの場合のような文字通り「外部」の風景ではなく、映写機のリールのなかに数限りないコマに分断されて、「構成」された世界である。そのような差異を抱えながらも、複製技術時代にふさわしい暗箱（カメラ・オブスキュラ）として、映画館が登場しているのだ。

一八三〇年代以降の写真、そして一九世紀末の映画という複製技術の登場は、科学技術の発展を背景に視覚芸術がより洗練され、先鋭化されていく典型的な例とみなされている。通常映画館の暗闇のなかで映し出されたスクリーンに観客が一心不乱に見入るとき、彼らは映画という器械が産みだした、それ以前にはない新たな「視覚世界」に完璧にゆだねられていると思いがちだ。ところが写真や映画が果たす役割を早くも一九三〇年代に先駆的に論じたベンヤミンは、映画が「注意への沈潜」(Versetzung, Sammlung)ではなくて、「注意の散逸」(Ablenkung, Zerstreuung)をもたらす、あるいは「注意の散逸」がもたらす空間として描き出す¹⁷。これは一体どういうことなのだろうか。

さらにベンヤミンは、ダダイストたちのスキャンダラスな宣伝行為が「注意散逸」を準備し、その芸術作品は「触覚的な性質」を獲得したという。「映画のもつ注意散逸を引き起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである。これは場面とショットの転換に基づいている¹⁸」。そしてダダイストたちの行為がいまだ「道徳的な」性質を持っていたのに対して、映画がより純粹に注意を散逸し、「触覚的な要素」を発揮するものとしてやってくる。観客が、暗闇のなかにいるからこそスクリーンという視野に注意を集中させていると思いがちなところにも、その「視覚」から注意がいわば剥ぎ取られ、「触覚」へと身が委ねられているというのである。映画が「注

意の散逸」をもたらすという説明が人を惑わすものであるだけでなく、さらにそれが「触覚」という觀念と結びつけられることは何を意味しているのか。

それは、映画が大きな暗箱、大きなカメラ・オブスキュラのなかで享受されることから来るのである。暗闇のなかでスクリーンに見入る観客は、ただただ視覚に閉じ込められた存在ではない。暗箱のなかだからこそ、否応なく「手ざぐり」へと委ねられた存在として、自己の身体性を意識せざるをえないのだ。伝統的な芸術が注意深く対象を観察するための「沈潜」を要求するのに対して、映画はそのような注視ではなく、気散じをこそ要求する。ある一定の広がりを持つ暗い空間内では、固定した一点への視野の集中ではなく、視覚に限定されない、身体的動員、つまり見えない身体への感覚がそこで芽生えるのである。ベンヤミンの「触覚」という言葉はそれを表現している。

カッシーラーは『啓蒙主義の哲学』において、コンディヤックが触覚に認めた特権的な意義を次のように書いている。「視覚、臭覚、味覚、聴覚においてわれわれの精神は、これらの機能を営む身体の機関の存在に一切気がつかない。この場合に精神は知覚という純粋な行為に没頭して、最初はその作用を支える物質的基体に気がつく余地がない。ただ触覚の場合においてのみ、事態は異なってくる。つまり触覚による経験は必然的に二重の関係を提示する。それは個々の具体的な現象のうち、必ずや同時にわれわれの身体の特異な部位の存在を明らかにする。そしてそれによってわれわれは、客観的現実の世界に対するいわば最初の関与をもつ¹⁹⁾。一八世紀に発生した知覚に関する理論は、決して身体の生理をめぐる知ではない。クレーリーも言うように、そこでは視覚も「悟性という非—感覺的な能力にアプリオリに奉仕するもの」として捉えられていて、後の一九世紀半ばからの純粹視覚という発想とは一線を画すものだ²⁰⁾。そういう一八世紀の主知的な知覚理論のただなかにあつてさえ、身体性を喚起するという特別の意味が触覚に見出されているというカッシーラーの見解は、現在の私たちの関心にとって示唆的である。

一八世紀の知覚理論がさらに映画との思わぬ連鎖をもたらすもうひとつの例にも触れておこう。それはいわゆる「モリヌークス問題」が呼び起こす「盲目と触覚と闇」の関連だ。一七世紀末にアイルランドのモリヌークスは次のような問いを提起している。生まれつき盲目の人が触覚によって立方体と球体の区別を教わっているとするとする。その彼が見えるようになったとして、視覚によって立方体と球体を区別できるか、という問いである。²¹この問いに一八世紀の啓蒙思想家たちは否定をもって答えた。この問題は一八世紀のコンテクストでは諸感覚の分離と異質性を意味していたであろうが、今私たちの関心からすれば、生まれてから闇のなかで生きてきた人が触覚に見出しているものは、単に視覚的な知覚モデルを相対化するという機能を超えている。映画館の座席に座ったものが短い暗闇のあと、一条の光の指しはじめる瞬間に体験するもの、そのときの困惑はモリヌークスの盲者に重なる。触覚と視覚の混じり合い、錯乱が映画館の闇のなかでも生々しく体験されているのではないか。それは、盲者には不可視ながらまさしく現実のものであった身体が「ファントム」と化す瞬間でもあるだろう。

見えない身体から発する知覚が「視覚」を侵犯し、身体が全身的に動員されている感覚を「触覚」という言葉が指し示している。「気散じ」あるいは「注意散逸」は、視覚への集中から注意をそらし、いや注意そのものを脱力化して、身体感覚が解きほぐされていくことを意味している。暗い映画館のなかでスクリーンに映し出される映像に観客の視覚的「注意」が集中しているように見えて、実は観客の身体がトータルに動員されている。注意の集中という緊張から解放された日常の身体がそこでは実現しているから、だからそれは「慣れ」(Gewöhnung)あるいは「習慣」(Gewohnheit)²²と呼ばれる。こういう効果もたらされるのも映画館という大きな暗い部屋(カメラ・オブスキュラ)によってこそなのだ。

4 知覚の近代

映画館の暗闇によって強いられた手さぐり状態が浮かび上がらせた観客の身体、そこで析出された身体は、視覚に依拠しながら注意を集中させる身体と何がどのように違うのか。

ベンヤミンが「触覚」という言葉で表現しようとしたことをもう一度考えることにより、映画館の外部への関連づけを探ってみよう。

先に述べたように、ベンヤミンのコンテクストでは触覚は知覚を構成する他のいくつかの感覚と並ぶものではない。そもそも視覚や聴覚や触覚へと知覚が分節される以前の、原・知覚とでも言うべきものの有り様が問われているようにみえる。触覚という言葉は明らかに、視覚と対抗的に置かれ、明確に限定された知覚としての触覚ではなく、知覚そのものを生い立たせる基盤、知覚の根源を指している。

メルロ＝ポンティはそのような諸知覚への分節以前の「世界体験」とでも呼ぶべき原初的な知覚そのもの、「生の世界体験」を「現象学」の原点に据えている。「私はあるとき反省しはじめたのであり、私の反省は、反省されていないものへの反省である。反省は、おのれが出来事であることを、知らないわけにはいかない。それだから反省は、真の創造として、意識の構造における変化として、自己自身に現れる。主観が自己自身に与えられているのだから、主観に与えられている世界を、反省は反省自身の働きの手前にあるものと、認めなくてはならない。現実には記述されるべきであって、組み立てられたり、構成されたりされるべきではない。これは、私が知覚を判断とか、行為とか、述定とかいった類の総合と同一視してはならないことを意味している。私の知覚領域はたえず光の反映やがさがさいう物音や触覚的印象によって充たされている」²⁸。こうして「反省の手前にあるもの」である「光の反映やがさがさい

う物音や触覚的印象」を「記述」することが現象学の課題として自覚される。

ベンヤミンのいう「触覚的なもの」はこの「たえず光の反映やがさがさという物音や触覚的印象によって充たされている」ものに似ているように見える。つまり映画館で体験することは、知覚的分節をされる前の世界経験との関連において捉えることが可能であるように見える。

しかし、映画館の内部では、知覚以前への遡及は一切の理性的判断、理性的分節を排したかたちで獲得されるのではない。そうではなくて、そこでは身体は一秒間を器械によって二十四コマに切断された時間性と絶え間ないショットの転換に晒されている。「映画のもつ注意散逸を引き起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである。これは場面とショットの転換に基づいている。場面やショットはひとくぎり、またひとくぎり、という具合に観る者に迫ってくるのである」²⁴。映画は単に隙間無く経過する流れではなく、その間に亀裂と断絶を孕んだプロセスでもあるというのだ。この指摘は極めて重要である。「気散じ」がイメージさせるような、習慣あるいは惰性のプロセスであるように見えて、そうではない。正確には、身体は暗い闇のなかで原初性への退行と器械的切断とのあいだに引き裂かれているのである。映画の観客の目に映るものが単なる「外部」ではなくて、周到に切断を施され構成された「外部」であることは、単なる原初性への退行を押しとどめている。

さらにはもう一つの要素がここに加わるだろう。それは、先に触れたようにキルヒヤーの部屋が一人だけを收容し、その結果收容された人の個体化に寄与する装置であるのとは異なり、映画館という暗い部屋のなかにいるのは一人ではないことだ。暗闇だからそれとはつきり判別できるわけではないが、おそらくは多数のうごめく存在が感じとられる。さきに、映画館という暗室のなかで観客は自己の身体性を意識せざるを得ないことに触れたが、正確には、自己にとどまらず他者の身体への触覚が動いているのである。明瞭には分節されないが、しかし紛れもなく多Ⅱ他という

要素が映画館というカメラ・オブスキュラにはつきまとう。ファントムという大衆がそこに誕生する。

ベンヤミンの「触覚」概念の特徴は、こうして視覚的な集中あるいは限定からの「散逸」であって、同時に断絶を孕むことになる。このようなことがなぜ可能であるのか。それは繰り返すが、その知覚が映画という「器械」によってもたらされたものであるからだ。それによってこそ、先の一見矛盾する二つのことが同時に成立する。

「映画の社会的 (gesellschaftlich) 機能のうちで最も重要なのは、人間と器械装置のあいだに平衡 (Gleichgewicht) を作り出すことである。この課題を映画がどのように果たすかといえば、それは決してたんに人間が撮影器械のために自己を表現する仕方によるばかりではなく、むしろ人間が撮影器械の助けをかりて、自分のために周囲の世界を表現する仕方によってなのである」²⁵。ベンヤミンはさらに、この人間と器械との「平衡」を作り出すという課題を、「撮影器械のために自己を表現する」ばかりでなく「撮影器械の助けをかりて、自分のために周囲の世界を表現する」ことによって果たせと求める。映画制作にかけられたこの課題は、映画館のなかでの経験としてベンヤミンに観察されたことに見事に対応している。

映画館において観客は一体何に晒されているのか。まずは、映画館では「観客ひとりひとりの反応が、次の瞬間に成立する集合反応によってあらかじめ規定されているのである。……ひとりひとりの反応は、表明されることによって、お互いをコントロールする²⁶」という。この「コントロール」には、映画芸術の社会的な意義の確保という大きな課題がベンヤミンによって託されている。次に、クローズ・アップやスローモーションなどによって「物質の新しい構造組織が目に見えるようになる」ばかりではなく、「運動の既知の要素のなかに、まったく未知の要素を発見」し、「無意識が織りこまれた空間が立ち現れる²⁷」という。

暗闇のなかで多くの「大衆」とともに全身をスクリーンに委ね、自然に身をゆるやかに解きほぐしながら、その身

体は多様に分節されたショットに晒されてもいる。そういう映画館という特殊なカメラ・オブスキュラにおいてはじめて、人間と器械との「平衡」は実現されるだろう。それはおよそ、単に外部の風景を写し取る元来のカメラ・オブスキュラにはあり得ないことだ。

こうして「人間と器械との平衡」とこの観客相互の「コントロール」を対応関係に立たせる観点が、ベンヤミンには存在する。それは「社会的」(gesellschaftlich) という言葉によって把握されているものである。その言葉が撮影現場と映画館を結びつけている。映画撮影における「人間と器械との平衡」は、映画館の暗い空間で観客が互いにコントロールしあう、その「平衡」にもはるかに響きあう。それが観客を社会的な存在としての大衆へと生まれ変わらせるというのだ。

さてベンヤミンのこのような把握を支えるものは、知覚のあり方を歴史的社会的な条件と連関づけようとする態度である。「歴史の広大な時空のなかでは、人間集団の存在様式が総体的に変化するのにもなつて、人間の知覚のあり方もまた変化する。人間の知覚が組織されるあり方——知覚を生じさせる媒体 (Medium) ——は、自然の条件のみならず、歴史的な条件にも制約されている」²⁸。そしてヴィーン的美術史家アロイス・リーグルが、後期ローマ時代の芸術を当時の知覚のパラダイムが触覚から視覚へと転換したことに関連づけたことを高く評価する。しかしベンヤミンはさらに「社会的な大変動」をそこに読み取ることを求める。

ベンヤミンの触覚概念は、こうして映画が産出した新たな知覚のうねり、地平を説明するためばかりではなく、それにとどまらず「大衆」の出現へと及んでいく。次の文はそれをめぐるものだ。「芸術が大衆を動員できる場所とは現在のところ映画である。気の散った状態での受容は、芸術のあらゆる分野においてますます顕著になってきており、統覚の徹底的な変化の徴候であるが、このような受容を練習するのに最適の道具が、映画である。

映画のもつショック作用は、気の散った状態での受容に対応している。したがって映画はこの点からも、知覚に関するあの学のもつとも重要な対象である——古代ギリシヤ人が美学と呼んだあの学の」。²⁹⁾

知覚の変動に即した受容を練習すべく映画を見に来た大衆はしかし、ファントムと化し「集団化した身体」として大きな暗い部屋のなかでうごめく。映画館という空間のカメラ・オブスキュラの二重性、曖昧さは、そこに集合した大衆の曖昧さ、不気味さと正確に釣り合っているのである。さきに私たちは映画撮影と映画館での経験の対応に注意を払ったが、この二方向からの映画への接近はベンヤミンの映画論の極めて大きな特徴である。それが以下のように、その二つの場面に共に「異常さ」という有り様が観察されて、より精緻な展開がなされている。

つまり、ベンヤミンは、「撮影器械が現実から獲得することのできる多様な姿の大部分は、感覚的知覚の通常範囲の外にあり」、それは、「映画のなかで視覚の世界を襲いうるデフォルメや千篇一律さ、変貌や破局」であり、「異常心理や幻覚や夢というかたちで視覚の世界を襲う」という。だから、大衆が危機的な緊張状態 (*gefährliche Spannung*) にあるとき、映画のなかでも「グロテスクな出来事が莫大な量で消費される」³⁰⁾。映画に捉えられ、描かれた「異常さ」は、映画を観にきた人間、大衆の異常さ (*Massenpsychosen*)、不気味さに呼応するものなのである。この大衆がファントムとして、不気味な存在として生まれる場がそれによさわしい大きなカメラ・オブスキュラ (暗い部屋) であることに再度注意を払っておきたいと思う。

ベンヤミンはここで、独特の観察をする。映画という技術の普及は危険な緊張を生み出すが、同時に「大衆の異常心理 (*Massenpsychosen*) を防ぐための心理的な予防注射の手段」³¹⁾ も作り出すというわけである。もちろんすべての映画がそうだというわけではない。「ある種の映画」にそのようなことが可能だとして、なぜそのようなことがいえるのか。その根拠はどうもすでに触れた観客の相互の「コントロール」に求められているようである。

映画にかけたベンヤミンの希望、一見楽観的とも見える叙述の裏にはしかし、この不気味な大衆という存在の有り様、映画館を出たときにはどこに向かって走り出すか分からない大衆の有り様への冷徹な観察が作動しているように思える。「コントロール」を行使しうる大衆の誕生の以前に、「空想や妄想」を孵化させる場がまずベンヤミンの眼には入っているからだ。「今日、人間は以前にもまして生命の危険にさらされながら生活しているが、映画は、そうした生命の危険に対応する芸術形式である」。ベンヤミンはもちろん「大都市の交通のなかを行くすべての人」「今日の社会秩序に反対して闘っているすべての人」⁽³²⁾に映画を差しだそうとしているが、同時にファシズム期の大衆への危機意識が映画に託して語られていることを聞き逃してはならない。

注

- (1) Erwin Panofsky: "Die Perspektive als "symbolische Form"", S.99, In: "Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft", 1998 Berlin
in
パノフスキー: 『八象徴形式』としての遠近法』木田元他訳(哲学書房)一九九三年 八頁
- (2) a.a.O. S.101 ff. 同上 13頁
- (3) Maurice Merleau-Ponty: "L'Œil et l'Esprit", 1964 Paris, p.16
メルローポンティ: 『眼と精神』木田元訳(みすず書房)、一九九六年、二五七頁
- (4) Jonathan Crary: "Techniques of the Observer", 1992, Cambridge (USA)
ジョナサン・クレリー: 『観察者の系譜』遠藤知己訳(十月社)一九九七年

以下この書からの引用の際には、オリジナル版のページ数と上記訳書を、併記する。

- (5) なぜパノフスキーが当時すでに十二分の展開を見せていたといつてよいモダニズムへの顧慮をあからさまには示さないかということは、それ自体ひとつの主題を形成する。クレーリーは、例えばヴァールブルク派の芸術史が己れの研究範囲に一九世紀芸術を含めないことについて、以下のように疑義を提出している。「ヴァールブルク派の学者たちによる、一つの統合された文化の精神的基盤を表現するような象徴形式の探求にしても、現在という時点でかかる形式が不在あるいは不可能であることに対する集合レベルでの文化的絶望が生じたのと、時を同じくしている。だからこそ、重なり合うこれらの芸術史の様式は、己れの特権的な対象として、古代やルネサンスの造形芸術を選択したのである」と。明らかにこの「ヴァールブルク派の学者たち」に含まれるパノフスキーの遠近法論は、確かに直接的にはモダニズムに触れない。しかし彼がルネサンス期に発明された遠近法の限定性に言及するとき、すでに述べたように、それはモダニズムを支える生理学的視覚に依拠している。つまり彼の遠近法論はモダニズムの根拠をある意味で強化しているのである。

- (6) J.Crary; p.27, 56 頁
(7) J.Crary; p.41, 71 頁
(8) J.Crary; p.16, 35 頁
(9) J.Crary; p.41, 71 頁
(10) J.Crary; p.57, 91 頁
(11) J.Crary; p.69, 109 頁
(12) J.Crary; p.34, 61-62 頁
(13) J.Crary; p.43, 75 頁

(14) シヤルダンの絵に典型的な、ひたすら自分が関わっている対象に「没入する」モティーフについて、そういう人物に対する観者の共感を、「物語世界の状況にある人物によりそい、その視点を『ともにする』ことで彼の内面を感じとること、あるいは描かれた世界内部の特定の位置に立って、そこで見えてくる風景を感じとること」にもとづくものと、西村清和は言う（『小説の『改良』と挿絵』、『近代日本の成立』ナカニシヤ書店、所収）。私がここで強調したいのは、「よりそい、ともに」させる力学というよりは、「後ろ姿」がその絵を見る人に持ってしまう圧倒的な効果である。

また本論文では「没入」という主題に関わるマイケル・フリードの議論について言及する余裕がなく、稿を改めて論じることにする。

(15) J.W.Goethe: "Die Wahlverwandtschaften". In: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe) Bd.6, 1977 Hamburg.

ゲーテ『親和力』柴田翔訳（講談社文芸文庫）一九九七年

『親和力』という小説全体のなかでカメラ・オブスキュラというモティーフがどのような働きをしているのか、についての詳細は拙著『タブローの解体』（未来社）一九九一年を参照。

(16) J.W.Goethe: "Die Wahlverwandtschaften". In: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe) Bd.6, 1977 Hamburg, S.373

ゲーテ『親和力』柴田翔訳（講談社文芸文庫）一九九七年、二二二二頁

(17) Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In: Gesammelte Schriften Bd.VII/1, S.381

ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」浅井健二郎訳（ちくま学芸文庫『ベンヤミン・コレクションJ』）六二二六頁

(18) W.Benjamin, S. 379, 623 頁

(19) Ernst Cassirer: "Die Philosophie der Aufklärung". 1937 Tübingen, S.156 ff

カッシーラー『啓蒙主義の哲学（上）』、中野好之訳（ちくま学芸文庫）、二〇〇三年、一九六頁

- (20) J.Crary; p.57, 91 頁
- (21) J.Crary; p.57, 92 頁以降を参照。
- (22) W.Benjamin, S. 381, 625 頁
- (23) Maurice Merleau-Ponty: "Phénoménologie de la perception" 1945, Paris, p.III
メルローポンティ『知覚の現象学』中島盛雄訳（法政大学出版局）一九八二年、六一七頁
- (24) W.Benjamin, S. 379, 623 頁
- (25) W.Benjamin, S. 375, 618 頁
- (26) W.Benjamin, S. 374, 617 頁
- (27) W.Benjamin, S. 376, 619 頁
- (28) W.Benjamin, S. 354, 591 頁
- (29) W.Benjamin, S. 381, 626 頁
- (30) W.Benjamin, S. 376 ff, 620-621 頁
- (31) W.Benjamin, S. 377, 621 頁
- (32) W.Benjamin, S. 380, 640 頁

この三つの引用文はともに原注（16）にある文。

映画館を出た大衆がどこに向かうのか。パッサージュや街路をさまよう人（flâneur）、彷徨という主題がこれに接続する。