

1999年

都市表象の想像力
——都市の視覚編成とモダニティ——

千葉大学大学院
社会文化科学研究科

菊池 哲彦

目次

序章	1
1. 問題の所在：都市と近代社会をめぐる問題	1
2. 「都市のリアリティ」の多様性	3
3. 都市のイメージ／イメージの都市：イメージの物質性	4
4. 都市の視覚性とイメージ：近代のふたつの様相から	4
5. 都市のイメージ：現実と表象の「メディア」としての	6
第一章 リアリティとしての概念：「概念の都市」とその表象	9
1. ナダールと都市：「都市の概念」と都市の形象＝想念	9
2. 19世紀都市写真の諸スタイル	12
(a)記録写真	12
(b)グランド・スタイル	15
(c)パノラマ写真	15
(d)ストリート・フォトグラフィ	16
3. アーバニズム：そのふたつのベクトル	19
4. カルト・イリュストレ：形象化＝想念化の反復	23
5. 19世紀都市写真における都市のリアリティ	25
第二章 イリュージョンのリアリティ：過剰なイメージの戯れ	36
1. 都市とスペクタクル	36
2. 近代生活の絵画	39
(a)パリ：印象派	39
(b)ベルリン：分離派〔ゼツェシオン〕とムード画	42
3. 写真メディアにおける都市：商品としての写真イメージ	46
(a)絵葉書	47
(b)ステレオスコープ	49
4. イリュージョンとしての都市のリアリティ：資本主義の夢の世界	52
第三章 身体性の回復：経験に介入するテクノロジー＝機械	64
1. ショック経験としての都市経験：ベンヤミンにおける目覚めの方法	64
2. 絵画イメージとテクノロジー	66
(a)スピードと同時性の美学：未来派	67

(b)リアリティの複数性：キュビズム	69
(c)機械的運動の美学：ドイツ表現主義	70
3. 写真イメージとテクノロジー	76
(a)シュルレアリスム写真：写真のシュルレアリスムの条件	76
(b)フォトモンタージュ／コラージュ	82
4. 映画：機械の眼とモンタージュ	84
(a)ヴェルトフ『カメラを持った男——これがロシアだ！！』	84
(b)ルットマン『伯林——大都会交響楽』	86
5. 経験に介入するテクノロジー＝機械：経験における身体性の回復	88
第四章 終章：現代都市のリアリティとは？	98
1. 現代のアヴァン・ギャルド：無力化する「爆破力」	98
2. アヴァン・ギャルド「的」な都市のイリュージョン	99
3. イリュージョンとしての映画／都市：映画の都市空間の主体	100
4. ショッピング・モールの都市空間：移動性をもった仮想の視線	101
5. ディズニーワールド：究極の管理されたイリュージョン	102
文献	107

序章

1. 問題の所在：都市と近代社会をめぐる問題

今日まで、都市と近代社会の関係をめぐってさまざまな考察が蓄積されてきた。近代を迎えてから興ったディシプリンである社会学も、当初からその問題についてさまざまな論考を生み出してきたし、現在も生み出している。マックス・ヴェーバーによる『経済と社会』の一部である「都市の類型学」やゲオルグ・ジンメルの「大都市と精神生活」は、その直接的な分析対象として、近代社会における都市の問題を扱ったものであるし、フェルディナンド・テンニエスの『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト』やエミール・デュルケームの『社会分業論』や『自殺論』は、近代社会全般の問題を扱っていながらどこかで（あるいは、いたるところで）都市の問題に直結する議論を展開している。また、社会学が今日のような近代社会に関する実証科学として地位を確立していく過程にはシカゴ学派都市社会学が果たした役割も大きい。「都市的なもの」が社会全体へ拡大していくモメントを特徴とする近代社会において、都市と社会の関係は社会学の大きなテーマであった／あるといえよう。

しかし、近代社会について論じる社会学 (sociology) というディシプリンは、この問題に関してどこか奇妙に屈折していて、都市と近代社会をめぐる思考がどこかで繋がっていることに気づいていながらも、社会のなかにおける都市という空間について特化して論じる都市社会学 (urban-sociology) という分野をその中に確立している。われわれはこのようにいうことによって、都市社会学を社会学のなか（あるいは、その逆に、社会学を都市社会学のなか）に回収してしまおうとしたいのではない。都市社会学のなか、より正確にいうなら、都市社会学における「社会」を論じることと社会のなかの「都市という空間」を論じることとの関係のなか、社会学に限定されない、都市研究 (urban studies) における重要な問題構成が存在しているのだ。ここで、われわれの議論における都市と社会の関係の位置づけを明確にするため、都市社会学において両者の関係がどのように扱われてきたのかを概観してみたい⁽¹⁾。

まず、1920年代から30年代にかけて展開し、後の都市社会学に多大な影響を与えたシカゴ学派都市社会学における都市と社会の関係から見ていこう。シカゴ学派における都市研究の特徴は、都市の空間的な編成 (コミュニティ) が社会的な編成 (ソサエティ) から明確に分離され、前者が後者を規定すると捉える人間生態学的パースペクティブにあった。シカゴ学派における「コミュニティ」の概念は一義的なものではなく多様なものであったが⁽²⁾、基本的には、コミュニティという都市の「生態学的秩序としての空間」が所与のものとして前提されており、この「生態学的秩序」のもとでの都市の社会的・文化的な編成が分析の対象となっている。ここでは、

明らかに、「空間としての都市」と「社会としての都市」が切り離されて理解されているのである。

シカゴ学派の人間生態学的パースペクティブに対して、1970年代、ルイ・アルチュセールのマルクス主義解釈を下敷きにした「新都市社会学」が厳しい批判を突きつけた。マニュエル・カステルらに代表される新都市社会学のシカゴ学派批判は、その都市の空間編成と都市の社会編成の関係の把握に向けられていた。その批判の核心は、シカゴ学派の人間生態学的パースペクティブが、イデオロギー的環境決定論であるという点にある。すなわち、シカゴ学派が都市という社会編成を規定するものとして設定している「生態学的秩序としての空間=環境」という概念自体が、すでに文化的であり、イデオロギー的であることが指摘されたのだ。そして、カステルらの新都市社会学が提起したパースペクティブが、「空間の社会的生産と集合的消費」である。このパースペクティブによれば、都市の空間編成と社会編成は、資本主義における経済システム、政治システム、イデオロギーシステムによって構成される「生産様式」の物質的な表現として捉えられる。しかし、新都市社会学が提示した「空間の社会的生産と集合的消費」というパースペクティブは、空間としての都市と社会としての都市を切り離して捉える都市の理解を乗り越えていたかという点と必ずしもそうとはいえない。要点だけを述べるなら、新都市社会学のパースペクティブは、都市の空間編成をその社会的編成の前提にすることは回避しているが、空間編成と社会編成は資本主義の「生産様式」によって規定されると捉えられており、その点において空間としての都市と社会としての都市は依然切り離されたままである。

このように、都市社会学は、都市の空間編成と社会編成を二分法として捉えてきた。都市社会学がそうした二分法から逃れられなかったのは、近代社会が「都市的なもの」を拡大させていく社会であったためではないだろうか？ 近代社会とは、端的にいえば、「都市的なもの」を拡大させながら均質化していく社会である。そうした「社会の均質化」というモメントのなかで都市という空間のリアリティを確保するには、都市という空間の在り様と、その空間の社会性を切り離して理論的な立場として理解できる。

しかし、都市という空間のリアリティが「社会的」に共有されたものであるかぎり、都市という空間のリアリティとそのリアリティを浮かび上がらせている社会性を分離して捉えることはわれわれが経験する都市のリアリティの本質的な部分を欠落させてはいないだろうか？ 「都市的なもの」によって均質化していく近代社会においてなおも経験されている都市のリアリティを捉えるためには、その社会性が空間的なものとして現れ、またその空間編成が社会性を帯びて現れていることを理解し、都市の空間性と社会性とを統合的に把握していかなければならない。したがって、われわれが「都市のリアリティ」というとき、それは単に都市の空間的な編成を指しているのではない。それは、「近代」という文脈において、社会性を内包し

た空間の（あるいは、逆に、空間として現れる社会性の）リアリティなのである。

そうした空間性と社会性の統合的な把握を1980年代に提起したのは、エドワード・W・ソジャやデヴィッド・ハーヴェイらを筆頭とする「新しい地理学」と呼ばれる潮流であった。この潮流から生まれた諸論考のなかでも、後の空間と社会をめぐる知に特に大きな影響を与えたハーヴェイの『ポスト・モダニティの条件』（1989年）は、モダニズムからポスト・モダニズムへの文化変容、資本の蓄積形態の変容にともなう政治－経済システムの変容、「時間－空間の圧縮（time-space comperssion）」にともなう時間－空間の経験の変容を相互に関連づけながらグローバルな空間編成について論じている（Harvey [1989]）。たしかに、近代における空間概念が、近代社会を特徴づける均質化のモメントによって、グローバルな社会性を帯びて編成されていくのは事実である。しかし、そうした空間のグローバルな編成を可能にする「近代」という地平が、ローカルな空間編成、都市という空間編成を生み出すモメントを内包しているのもまた事実である。われわれが問題にしたいのは、この「近代」という地平において、空間編成がグローバル化していく様相のなかで、なおもローカルなものとして浮かび上がってくる都市のリアリティである。

2. 「都市のリアリティ」の多様性

しかし、われわれが近代社会における「都市のリアリティ」というとき、それはきわめて多様なものであることを自覚しておかなければならない。都市空間のなかの階級、ジェンダー、エスニシティといったさまざまな差異が多様なリアリティを構成するだろう。また、都市に対する近代化の効果はそれぞれの都市によって異なるだろうし、またそうした効果自体も「近代」の時間的経過とともに変容する。都市のリアリティというのは社会的・歴史的に構成された多様体なのである。したがって、われわれがここで記述しようとしている都市の空間編成と近代という社会の在り様の関係とは、決して一様なものではないのだ。しかし、そうした問題を自覚した上で、われわれは、ひとびとの都市（the city）——個別的な都市（cities）ではない！——のリアリティの一般モデルを提示し、それが近代化の効果の時系列的な変化においてどのように変化していったのかという点を分析の射程としてみたい。むしろ、われわれは都市と近代社会がとりうる関係の多様性を無視して、抽象化された一般的な問題として語るつもりなど全くない^③。むしろ、そうした多様性は十分に検討されなければならない問題だと考えている。しかし、19世紀から20世紀はじめまでの近代化の過程が、ヨーロッパ諸国（および、アメリカ）の国民国家の成立、それに続く帝国主義と関わりながらグローバルに展開していったことも歴史的な事実である。空間性と近代的社会社会性の関係の表出としての都市は、近代化のグローバルな展開に端を発する一般性と、それぞれの国家・地域の状況に対応した個別性のふたつの側面をもっている。都市空間と近代社会のとりうる関係が比較分析される場合には、その一般性を比較のための軸として設定しておかなければならないだ

ろう。こうした見解の上で、われわれは本稿において、主にヨーロッパ（フランスとドイツ）とアメリカの都市の事例をとりあげながら、近代という文脈に規定された都市のリアリティをその一般性を強調する視点から分析を行う。

3. 都市のイメージ／イメージの都市：イメージの物質性

ところで、近代における都市空間とその社会性の関係性、すなわち近代における都市のリアリティは、その視覚性（visuality）において緊密に結びついている。われわれはこの近代都市における視覚性の問題を、「都市のイメージ」という視覚イメージを具体的な資料として、近代におけるテクノロジーの在り様を視野に収めながら論じていく。

近年、超領域的に展開する都市研究の研究動向において、都市と表象の問題を扱った、都市表象論とでもいふべき諸研究が数多く発表されている。これらの研究の多くは、都市がなんらかのメディア（小説や新聞などの文字テキスト、絵画、写真、映画などの視覚イメージ、ポピュラー・ミュージックなど）を通してどのように表象されているか、という問題に照準している⁽⁴⁾。これらの研究は、さまざまな視覚メディアのなかに現れた都市の視覚表象を分析することによって、そこに表象＝再提示（represent）されている都市の社会的・文化的状況や経験の在り様（および、その変容）といった主題を論じていく。これらの研究において分析される具体的な視覚表象としてのそれぞれのメディアは、都市の透明な表象としてとらえられている⁽⁵⁾。

われわれは、こうした都市表象論の業績を踏まえているが、ここで、都市の視覚表象を都市を再提示する透明なメディアとしてとらえるだけではなく、それらが都市空間に差し戻されることによって（すなわち、都市空間に流通することによって）、それら自体が都市空間の構成要素としてそのリアリティを浮かび上がらせてくるプロセスを視野に入れた分析を試みる。このとき、われわれが扱っていく視覚表象を、都市を表象しているだけではなく、その視覚表象が都市空間のなかにモノとして流通しているという意味を込めて「イメージ」と呼んでおきたい。都市空間とは、都市それ自体のイメージを含め、イメージが過剰に流通することによってリアリティを帯びて現れる空間でもあるのだ。したがって、われわれがここで「イメージ」というとき、「心象」や「印象」のような心理的イメージを指しているのではなく、絵画、写真、映画などといった視覚イメージとしての具体的・物質的イメージを指していることを強調しておきたい。都市のリアリティを浮かび上がらせているのが、都市を表象＝再提示するメディアであると同時に都市を構成する具体的な要素でもある都市のイメージなのである。

4. 都市の視覚性とイメージ：近代のふたつの様相から

そして、以上のような立場をとるわれわれの分析が持っている意味を、「近代」という地平を、その社会的条件としての「モダニティ」と、近代社会の文化的動向としての「モダニズム」というふたつの様相から整理することによって示しておきたい。

近代社会を規定する社会的条件としてのモダニティとは、文字通り、社会に「近代」という状況をもたらした諸条件のことであり、それらは封建制度の衰退、貨幣経済の確立、社会諸制度の合理化、人間関係の抽象化などさまざまな条件が挙げられる⁶⁾。われわれは、そうした諸条件の中でも、近代化の過程において出現してきたさまざまなテクノロジーを中心に取り上げて論じていく。ここでわれわれが「テクノロジー」と呼んでいるものは、近代において発明されたさまざまなメディアも当然含むが、さらに近代の都市計画としてのアーバニズムのような社会工学 (social engineering) の要素をも含んでいる。かつてゲオルグ・ジンメルは、都市のコミュニケーションにおいて視覚が圧倒的な優位を占めることを指摘したが、Simmel [1908=1994 (下): 252])、彼が指摘するような状況は、近代都市を特徴づける都市計画としてのアーバニズムが、それが付与する都市の物理的な視覚性によって、ひとびとのその都市空間における経験を組織化していることを示している。また、複製技術の発展にともなうイメージの大量流通も、都市空間におけるひとびとの経験の組織化に極めて重要な位置を占めている。近代のテクノロジーを基盤とした都市の物理的環境やコミュニケーション・メディアの在り様は、その空間におけるひとびとの社会的な経験を規定しているのである。これが、テクノロジーを媒介することで見えてくる、現実の都市のレベルにおける都市の空間性と社会性の関係性である。

更に付け加えるなら、ここでモダニティをテクノロジーの問題としてとらえるのは、モダニティの一般性を強調するわれわれの分析の視点とも関連している。というのも、近代化の過程であらわれた諸テクノロジーという条件は、社会制度などのその他の諸条件に比べて異なる国家、異なる社会体制 (資本主義と社会主義) などにおいても共通していると考えられるからである⁷⁾。

また、文化の動向としてのモダニズムの様相においては、テクノロジーという視点を挿入することによって、表象のレベルでの都市の空間性との社会性の関係が見えてくる。都市は、近代都市として現れた19世紀において、初めて視覚表象 (visual representation) のテーマになった。もちろん、19世紀以前において都市が視覚的に表象されなかったというのではない。実際、都市は理想都市のプランや廃墟画などの形式で視覚的に表象されていた。しかし、これらは一種の虚構 [フィクション] として理念的に表象されていたのだ。19世紀の都市表象がそれ以前のものとは決定的に異なるのは、都市が「現実」として表象されたという点である。そこには産業革命に端を発する都市の急激な拡大という近代化の影響があるのは間違いない。ひとびとは、かつてないほどの急激な都市の成長・拡大という現実と直面し、その

現実を視覚的に表象しようとしたのである。加えて、都市の視覚表象にはそのテーマの問題とは別の側面からも近代の効果が作用している。近代化にともなうテクノロジーの急激な発展はひとびとの社会的経験にも影響を与える。テクノロジーの発展はひとびとの空間的・社会的知覚様式を変容させ、それを媒介として世界を表象する表現様式を変容させる。これは、すなわち、芸術の分野で用いられる狭義でのモダニズムである。そして、このような視覚表象における表現様式の変化には、印象派が好んで用いたテーマや未来派の諸宣言や作品が明確に示しているように、都市におけるモダニティが少なからず関わっている⁽⁸⁾。つまり、都市の視覚表象は、その表現様式において、都市においてテクノロジーによって社会的に組織された視覚経験、つまり都市の視覚性 (visuality) の様態を反映しているのだ。

5. 都市のイメージ：現実と表象の「メディア」としての

以上のように、近代を規定する地平をモダニティとモダニズムのふたつの様相に分けて整理することによって、われわれの分析にはふたつのレベルが存在することを明らかにした。つまり、現実のレベルにおける都市のリアリティと表象のレベルにおける都市のリアリティである。しかし、これらのレベルを切り離して捉えることは、都市の空間性と社会性とを最終的な地点で分離してしまうことになる。われわれは、都市を表象する社会的な生産物ものであると同時に都市空間を構成する要素でもある、絵画、写真、映画という物質的な視覚イメージを取り上げて都市のリアリティを論じる。イメージが孕んでいるこのような両義的な側面こそ、現実レベルの都市と表象レベルの都市を統合的に把握することを可能にする「メディア」なのである。

* * *

以上のような立場をまとめ、本稿の分析が目指すところを明らかにすると次のようになる。まず、われわれは視覚表象としての都市のイメージを、現実のレベルにおける都市と表象のレベルにおける都市を接続する物質的なモノとして捉え、都市のリアリティをその空間性と社会性との関係において統合的に把握するための分析対象として重要な位置を与える。そして、都市を表象＝再提示すると同時にその構成要素として都市空間に流通している都市のイメージの布置を、近代におけるテクノロジーの発展を視野に収めて分析することによって、それらが浮かび上がらせる都市のリアリティとその歴史の変容を記述していく。

註

- (1)都市社会学における空間概念の位置づけをめぐる議論は、吉見 [1992] が実に簡潔かつ的確にまとめている。ここでの要約も、この吉見の論考に依拠している。
- (2)吉見は、競争と淘汰に基づく非社会的な共棲、特定の人種や階級を基礎に凝離し

たローカルな地域集団、個人や制度の地理的・空間的布置、という三つのコミュニティ概念を取り上げてシカゴ学派の都市理論を整理している（吉見 [1992: 114-116]）。ここでは、都市の空間編成が社会的編成を規定しているというシカゴ学派の基本認識が重要であるため、個々のコミュニティ概念の詳細については立ち入らない。

- (3)社会（科）学における古典的近代化論が近代社会の多様性を押しつぶし抽象化してきたことへの批判、および近年の社会史的諸研究が示してきた近代社会の複数性を記述する文体の可能性については、佐藤 [1998] が簡潔にまとめている。
- (4)これらの諸研究のなかで本稿の関心に近く、なるべく近年のものの一部を挙げておく。まず、都市表象論についての概説的なものとしてはDonald [1992] を参考にされたい。主に文学と視覚芸術における都市表象を分析した論考の論文集としてTimms; Kelly [1985] がある。都市表象としての文学テキストの分析についてはBernstein [1993] などを参照されたい。近年、その成果には目を見張るものがある社会史・文化史的な研究については以下のものなどを参照されたい。新聞を中心としてマスメディアが構成するベルリンのリアリティを分析したFritzsche [1996]。モダニズム絵画を近代都市パリの確立とブルジョワ文化の関係から分析したClark [1984]。20世紀初頭から中葉にかけてシャンソンやグラビア雑誌といったポピュラー・カルチャーが表象してきた快樂的なパリのリアリティを分析したRifkin [1993]。写真を通してのパリの経験と現実のパリの経験の関係性を分析したRice [1997]。19世紀末のパリにおけるさまざまなスペクタクル文化の観客性という視点から都市経験を分析したSchwartz [1998]。19世紀ウィーンをその文化と政治の関係から分析した研究としてSchorske [1980=1983]。アメリカにおける都市写真史としてHales [1984]。建築や都市計画を都市の視覚性の問題としてとらえその歴史的変容を分析したものとしてBoyer [1996]。
- (5)もちろん、これらの表象分析もそうしたメディアの流通・消費といった側面や、そうしたメディアを物質的に成り立たせている社会的条件に言及しないわけにはいかない。しかし、都市表象論は、あるメディアに都市がどのように表象＝再提示されているのかという点を強調する傾向にあり、メディアそのものの物質性を希薄化させている。とはいえ、先に挙げた諸研究がすべてそうであるとはいえない。たとえば、Rice [1997]、Schwartz [1998] などは、都市表象としてのメディアの「経験」に着目し、そのメディア経験と現実の都市経験の関係について論じている。
- (6)主に20世紀に入ってからのもダニティの変容を扱ったものとしてはHarvey [1989] を参照されたい。
- (7)この点に関しては、異なる社会体制間の文化的類似性の問題をそこで用いられているテクノロジーの同時代性（共通性）から分析したBuck-Morss [1995] に示唆された。彼女の議論については第二章の註(3)も参照されたい。

(8)たとえば、19世紀フランス絵画におけるモダニズムとアーバニズムという都市計画におけるモダニティがどのように関わっていたかを分析したものとしてはClark [1984: ch.1] を参照されたい。

第一章 リアリティとしての概念：「概念の都市」とその表象

1. ナダールと都市：「都市の概念」と都市の形象＝想念

1858年の冬、「その男」は、パリ近郊の村プティ・ピセートルの空に気球「巨人号」に乗って上昇していった。この飛行は成功すれば世界初のものとなる、あるイメージを獲得するための試みだった。「その男」とは、第二帝政期フランスの奇才、フェリックス・ナダール。そして彼が獲得に成功したそのイメージとは、ほかならぬ「航空写真 (aerial photography)」という写真イメージである (図1.1)。ナダールによる航空写真の試みは、一年にもわたる失敗の連続の末、この1858年の冬の飛行において、ようやく撮影の成功にこぎつけたのだった。その後、彼は航空写真の特許を取得し、1860年代に入るとパリの航空写真を次々と撮影していった。

この航空写真という写真イメージは、世のひとびとに衝撃をもって受け入れられ、それが写真という複製メディアであるがゆえ、瞬く間に流通していった。たとえば、合衆国でも、ナダールの試みの成功直後の1860年には、ジェイムス・ウォレス・ブラックが1200フィートの高さからのボストン市街の航空写真の撮影を試み成功している (Hales [1984:48])。しかし、航空写真がひとびとに与えた衝撃は、単純に、その種のイメージがそれまで存在しなかったためであるかといえそうではない。実際、既に15世紀には鳥瞰の風景画は制作されていたわけであるし、18世紀にも都市を上空から俯瞰する構図が存在していた¹⁾。しかし、これら19世紀以前の都市を俯瞰するイメージがナダールの航空写真と決定的に異なるのは、それらが実際に知覚された視覚の表象ではなく、想像や理論によって構成された、作者の想像力〔イマジネーション〕が混入している表象であった、という点にある。実際に都市を上空から一望することが可能になったのは、モンゴルフィエ兄弟が熱気球の初の公開実験に成功した1783年以降である。つまり、航空写真とは、熱気球と写真術という近代のテクノロジーの出会いによって可能になった、きわめて近代的な都市のイメージなのである (五十嵐 [1996: 156])。この航空写真という近代的な都市のイメージが当時のひとびとの都市に対する意識においていかなる意味を持っていたか、という点を考えるにあたって、ナダール自身が航空写真というイメージについて語っている言葉は非常に示唆的である。

この〔航空写真による〕ミクロコスモスの展望のなんと鮮明なことだろう。天上の世界では驚嘆すべき甘美な感動とともに、全てがわれわれのものになるのだ。スラグもない、シミもない。しかもはるか遠くから眺めているため、醜いものはいっさい見えない (Nadar [1900=1990: 22] ただし、() は引用者による)。

ナダールは、航空写真を目の前にして、ただひたすらこのイメージを賞賛する。このイメージによって、都市を完全に掌握しうるのだと（「全てがわれわれのものになるのだ」）。これは都市をひとつの客体＝対象（object）として捉えることを意味している。航空写真は、いうまでもなく、遙か上空から地上を撮影した写真イメージであるが、それゆえに、そこに写し込まれているのは、都市の二次元的な広がりであって、それ以上でもなければそれ以下でもない。航空写真のイメージは、ただひたすら、形式的で平板なのだ。しかし、ナダールにとって、そしてそのようなイメージを受け入れてきた当時のひとびとにとって、その形式的で平板なイメージは作者の想像力〔イマジネーション〕が混入していないありのままのイメージであるからこそ、都市を完璧な客体＝対象として形象化＝想念化（figure）^②している新しいイメージだったのである。あらゆるものをありのままに写真イメージとして印画紙に写し撮ってしまえば、客体＝対象としての都市の全体に到達しうると考えるような、（現代のわれわれから見れば）きわめて素朴な確信がそこにはある——写らないものは、ナダール自身がいうように、本来ならば都市に存在するべきではない「醜い」ものなのだ。そして、ナダールが、この完璧な都市のイメージを、軍事利用（監視）や土地台帳作成（土地管理）に応用しようとしていた——土地台帳作成については実現しなかったのであるが——事実は重要である（Nadar [1900=1990: 23-24]）。ミシェル・ド・セルトーは、彼が「概念の都市」と呼ぶ、都市の想像的な全体化を目指す視線によって獲得される都市経験の様相について、そこでは「管理と排除が結合しあう」、と述べている（de Certeau [1980=1987: 205]）。この点において、監視・統制の視線と結びつく航空写真という平板なイメージと、ド・セルトーがいう、理想的な「表面」としての「概念の都市」のイメージとが重なり合うのは明らかだろう^③。

航空写真を生み出す視線と概念の都市を生み出す視線とのこのような重なりを見てみると、ナダールの写真家としての——というのも、彼は、風刺画家、詩人、作家などいくつもの肩書を持っていたのだから——ひとつの試みは、19世紀のひとびとの都市に対する意識、すなわち都市を客体＝対象として形象化＝想念化しようとする意識を、ある意味で非常にわかりやすいかたちで写真というメディアの視覚性において具体化したものである、ということが出来る。航空写真という近代的なイメージは、まさしく、都市をひとつの形象＝想念（figure）として捉える意識を視覚的に表象しているイメージなのである。

しかし、ここで直ちに19世紀的な都市に対する意識の表象としての航空写真、と断言してしまうことに、いささか躊躇いを感じないでもない。というのも、航空写真は、本当に都市の「全て」を形象化＝想念化しうるのだろうか、という疑問が残ってしまうからだ。ナダールは、形象的＝想念的な都市のイメージたる航空写真によって、都市の「全てがわれわれのものになる」といった。しかし、そういった彼自身の航空写真以降の写真実践の展開は、航空写真によって都市の全てが余すことな

く形象化＝想念化されるのではない、つまり、都市が概念化されるのではない、ということを示しているのである。われわれが目しななければならないのは、まさにこの点である。

もしも航空写真が都市の全てを写し撮ったイメージであれば、彼の都市を撮影するという試みはそこで完了するはずであろう。しかし、ナダールは、上空から地上へと降りてきて、「空から都市を撮ったから、次は地下だ」と、遊戯的とも見えなくもない身振りで、都市の地下を写真に撮る試みを実行に移すのだ。

彼は、1861年に、人工照明を用いて、地下墓地〔カタコンブ〕と下水道というパリの地下世界の写真撮影に挑戦し、これも成功を収める（図1.2・1.3）。こうした地下墓地〔カタコンブ〕や下水道の写真は、その回廊や巨大なトンネルを撮影したものであるため一見すると航空写真のように都市の空間としての広がりをつまみ取っていないように見える。しかし、シェリー・ライスが指摘するように、それらの写真は、その回廊やトンネルで遠近法を強調するかたちで構図〔コンポジション〕を構成しているため、パリの地下世界の空間の奥行きや広がりを表象している（Rice [1997: 156-172]）。都市空間の広がりをつまみ取ることによって、これら地下世界の写真も、都市をひとつの客体＝対象として形象化＝想念化するイメージなのだ。

また、ナダールが地下写真の撮影に人工照明を用いていることは、撮影を可能にする光量を得るといった技術的な意味以外に都市への視線に関する象徴的な意味を帯びている。つまり、地下写真の試みは、闇に包まれた地下世界という都市の暗部を光の照射によって可視化することにほかならないのだ。この種の試みは、合衆国においても見出すことができる。たとえば、ジェイコブ・A・リースが1887年から撮影を開始した一連のスラム写真は、スラムという都市の暗部、いわば都市の不可視な領域を写真によって記録し公表していくことで、社会改良を目指す試みであった⁽⁴⁾。リースの写真撮影も、粉末マグネシウムを用いていた点を考慮するなら（Hales [1984: 171]）、光を照射して可視化することによって都市の暗部を可視化していく試みなのだ。都市の不可視な部分の可視化。そこにも都市を可視化＝可視化することによって、それをひとつの全体をもった客体＝対象として形象化＝想念化しようとするまなざしが作用している。

上空以外の視点から写真を撮影して都市を形象化＝想念化するナダールの写真実践の展開は、天上の神のまなざしに喩えられる航空写真のまなざしが都市の全てをつまみ取れないということを示しているのだ。つまり、航空写真のまなざしがつまみ取っていたのは、都市を余すところなく捉えた理想的な形象としての概念ではなく、あくまでも断片的な形象＝想念なのであり、そのまなざしから逃れていく不可視な部分が残ってしまうのである。したがって、都市の全てをつまみ取るためには、遙か上空の神が占める場以外の視点からも可視化することによって不可視な部分を補完し、都市の全体的な形象＝想念に接近していかなければならない。航空写真から地下の写真への軽やかな展開、というナダールの写真実践が示しているのは、まさにその事

態だ。

そして、おそらく、都市写真に見出されたような、都市の全体を過不足なくひとつの概念として捉えようという19世紀的な都市に対するまなざしが、それだけで都市を表象し尽くすことはできない、という感覚はナダールの個人的なものではなかった。写真史を振り返ってみると、19世紀都市写真はそのスタイルにおいて多様な広がりをもって都市を表象しようとしていたことは明らかだ。航空写真は、たしかに、近代都市の視覚性を表象する新しいイメージとして当時のひとびとに広く受け入れられはした。しかし、ひとつの形象＝想念としての都市に到達するために19世紀のひとびとが受容したのは、航空写真という写真イメージだけではなかった。さまざまなスタイルの都市写真がされていたのだ。したがって、われわれが次に目を向けなければならないのは、19世紀都市写真における、そうした近代都市を表象しようとするようなスタイルの分散である。

2. 19世紀都市写真の諸スタイル

(a)記録写真

都市写真の歴史を振り返ると、その起源のひとつに、都市の歴史的な「記録」という社会的な目的があることに疑問の余地はないだろう。19世紀の都市は、その急激な産業化、都市化を進行させながら、同時にそれによって破壊されていく歴史的建造物の保存・保護の気運を高めていた(Boyer [1994: 270])。こうした歴史保存運動のなかで当時の美術批評家であるジョン・ラスキンやヴィオレ＝ル＝デュックらは、歴史を保存する手段として、写真という新しいメディアの記録性に着目していた(Boyer [1994: 275-276])。したがって、まず、都市の記録写真の伝統における都市写真のスタイルを、比較的早い時期からその記録という目的に注目し実際に大規模なプロジェクトを組織したフランスの事例から検討しておこう。

フランスでは、第二帝政期にあたる1851年、政府機関である「歴史的記念物委員会(Commission des Monuments Historiques)」が、エドワール＝ドゥニ・バルデス、イポリット・バイヤール、アンリ・ル・セック、ギュスターヴ・ル・グレイ、O・メストラルの五人の写真家を起用して「ミッション・エリオグラフィック」というプロジェクトを組織し、フランスの地方都市における歴史的建造物の写真による記録を実施した(このプロジェクトには、後にシャルル・ネーグルも名を連ねることになる)。このプロジェクトにおいては、歴史的なモニュメントや建築物を記録として残そうという意図から、それらそのものを真正面から撮影したイメージ、いわゆる「立面写真(elevation photography)」が多数撮影された(図1.4)。ただし、立面写真のスタイルがとられたのは、そうした歴史的記念物の記録という目的のためだけでなく、このプロジェクトに参加した写真家たちが宮廷様式[サロン・スタイル]の画家からの転向であったため、彼らの視覚が宮廷様式絵画の伝統――

モノ＝対象 (object) に視覚的優位をおいたうえで、現実世界におけるものの秩序を反映する——に従っていた、という点が指摘される (Rice [1997: 53], Westerbeck; Meyerowitz [1994: 113])。このプロジェクトに前後して、バルデスヤル・セックは、このプロジェクトの写真と同じような、パリを象徴するような建築物——たとえば、ノートル＝ダム寺院やルーヴル宮など——のファサードを撮影した立面写真を残している。このようなスタイルは、何らかのパリのシンボルとなる建築物やモニュメントを中心として意味的に秩序化されていたシンボリックな都市の空間秩序における視覚性を反映したものだだろう。それゆえに、都市のシンボルを撮影することと都市を撮ることとは、その意味的な次元において、限りなく接近していたはずだ。

しかし、バルデスヤル・セックは、そのような写真を撮影したのとまさに同じ時期に、都市のシンボリックな建築物を、正面からではなく、ある程度角度をつけて撮影することによって空間の奥行きを遠近法的に撮影したり、建築物の柱や梁が重なり合って抽象的な構図〔コンポジション〕を構成する視点から撮影することを試みている (Rice [1997: 53-82]) (図1.5)。このようなスタイルにおいて、モノ＝対象がシンボルとしての機能を果たすような伝統的絵画の視覚原理は無効化しており、都市を何らかの建築物によってシンボリックに表象しようという意識は見出せない。ここでは、都市は、むしろ、空間的な奥行き、あるいは広がりとして意識されている。つまり、都市を象徴するものとしてのモノ＝対象ではなく、都市空間そのものが視覚の客体＝対象としてまなざされているのだ。こうしたまなざしは、われわれが検討してきた、都市をひとつの客体＝対象として形象化＝想念化するまなざしと平行である。バルデスヤル・セックの写真イメージが何らかのシンボルによって都市を表象しようとするまなざしと、ひとつの形象＝想念としての都市を捉えようとするまなざしの間を揺れているのは、彼らが写真イメージを生み出した時代こそ、まさに、都市に対するまなざしが移行しつつあった時代であるからなのである。

また、このミッション・エリオグラフィックについては、都市の歴史が国家事業として、そして写真によって記録されたという点も重要である。つまり、都市の歴史の保存が国家権力によって遂行され、その歴史が写真イメージによって表象されたということだ。そうして、19世紀中葉における歴史記録を目的とした都市写真は、想念＝形象としての都市の全体像という理念的な表面をつくりだすだけでなく、都市の歴史を国家との関係においてつくりだすのである。古代から中世にかけて、都市を表象する形式としての都市計画は「記憶の場」として記憶術と結びついていた (港 [1996: 69-77])。かつては歴史を記憶し想起する手段として都市計画という表象の形式が存在したのだ。しかし、近代においては歴史と都市の表象形式の関係は逆転する。フランス国内における諸都市の歴史的建造物を保存するための記録手段として導入された写真イメージは、記録されなかったものを歴史から消し去り、

記録されたものだけを歴史として保存する。そして、このプロジェクトが国家事業として遂行されたのである。ここにおいて、写真イメージという表象形式によって、国家権力が照準する歴史がつくりだされるのだ。そのように生み出される歴史は、空間に生きるひとびとの身体性（＝経験）に根ざした歴史ではない。ひとびとの経験からは超越した権力の視点から与えられる、普遍化された歴史、大文字の〈歴史〉（History）であり、それがその名のもとにひとびとを共同体として統合する。写真イメージによって都市を記録することは都市を〈歴史〉化することでもあるのだ。

われわれが以上で見てきたような、空間的な広がりとしての都市そのものを視覚の対象としてまなざし都市を〈歴史〉化するようなスタイルは、シャルル・マルヴィルが1850年代から1870年代に撮影した一連のパリの写真イメージにおいて見事に協同している。彼は、オスマンのパリ改造事業を「パリの写真家」として写真で記録することを政府から委託された人物である。マルヴィルは、近代の都市計画〔アーバニズム〕の典型であるオスマンのパリ改造によって変貌するパリの街路や建物を改造前、改造中、改造後と同じ位置から同じ角度で、すなわち定点観測の方法で撮影していった。彼が撮影したそれぞれの写真のイメージは、パリの一部分を写し撮ったものにすぎない。しかし、それらのイメージは、遠近法の強調と露光時間の長いカメラの意図的な使用、そして画面の前景から後景へと延びていく循環の回路たる街路や路地の強調によって空間の奥行きや広がり、形式的な抽象性を表象している（Rice [1997:86-89]）〈図1.6〉。彼の写真イメージのひとつの特徴は、このように、都市の断片的なイメージでありながら空間の奥行きや広がりを強調する構図を構成することによって都市空間という広がりそのものを捉えようとしていた、という点にある。マルヴィルは、彼が記録すべきオスマンの改造のための破壊について、都市を「貫通（percements）」させる行為として語っているのだが、彼の写真も、写真装置〔カメラ〕のまなざしを都市に「貫通」させるに匹敵する試みであったのである（Westerbeck; Meyerowitz [1994: 107]）。つまり、捉えられるべき都市に対するオスマンの意識とマルヴィルの意識は、都市空間それ自身をそれぞれ改造の客体＝対象、視覚の客体＝対象として捉える、という点で重なり合っていたのである。

また、マルヴィルは、都市で生活するひとびとをとよりもひとつの形式としての都市空間をまなざしていた。それは、彼がオスマンのパリ改造という近代都市のひとつの形式が完成する過程の記録を任されていたことから当然であろう。だから彼の都市写真にはそこで生活しているはずのひとびとの姿がほとんど写っていない。そうして、マルヴィルの客観的記録を志向する視線は、パリという都市空間に流れる個々のひとびとの生の時間からは切り離された抽象的な時間を捉えていく。ここで彼が政府公認の写真家であったことは重要である。彼は国家権力の代理人だったのだ。マルヴィルの視線は、オスマンの改造事業によって近代都市として生まれ変わるパリを政府公認の写真家として記録することによって、権力の側か

らパリを〈歴史〉化するのである。

(b) グランド・スタイル

フランスの都市の記録写真に見出してきた、都市空間そのものを視覚の対象として捉える視覚性は、何もフランスに限られたものではない。たとえば、写真術の発明直後から第一次大戦前までの合衆国における都市写真を詳細に分析した、ピーター・ペーコン・ヘイルズが19世紀アメリカ都市写真の特徴として指摘している「グランド・スタイル (grand style)」の都市写真⁽⁵⁾にもそうした視覚性を見いだすことができる (Hales [1984: ch.2])。このグランド・スタイルと呼ばれる都市写真のスタイルは、建築写真における立面写真のヴァリエーションという形で立ち上がってきた (生井 [1991: 149])。立面写真は、既に述べたように、建築物やモニュメントそのものに視覚的優位性を付与することによって、それをその周囲を取り巻いている空間から切り離し、いふなればひとつの彫刻のようなものとして提示するイメージである。グランド・スタイルの都市写真は、この技法を継承しながらも、視点をシンボリックな建築物やモニュメントと周囲の環境とのバランスを勘案した上で定め、都市の重要なシンボルをそれを取り巻く空間のなかでモニュメント化するようなイメージを提示した⁽⁶⁾ (Hales [1984: 88-90]) (図1.7)。つまり、グランド・スタイルという都市写真のひとつのスタイルの離陸は、都市を、シンボリックな建築物やモニュメントを参照点とする意味的な秩序と捉えることから、そうしたモニュメントが位置づけられる空間的な広がりそのものとして捉えるように移行していったことと平行していると見てよいだろう。

(c) パノラマ写真

都市の空間的な広がりそのものを視覚の対象とする視覚性の原型は、18世紀末のイギリスで発明され、19世紀に入るとヨーロッパやアメリカで大流行していった、厳密な遠近法によって描かれた超広角のイメージを提示する視覚装置、パノラマに求めることができるだろう。パノラマは、1778年、アイルランド人、ロバート・ベイカーによって特許が取得され、1792年に世界初のパノラマ館がロンドンに開館した⁽⁷⁾。この視覚装置は、端的にいえば、円筒形の建築物で、その内部の中央に設営された展望台から望むと、円筒の内側に描き出された——360度に及ぶものも少なくない——風景面を眺めることができるもので、精密に描かれた風景画、自然光の採光などさまざまな巧妙な仕掛けによって風景画を現実の風景のであるかのように観客たちを錯覚させるものであった。パノラマ写真は、写真術が発明された後に、円筒型建築物の内側に描かれたような超広角のイメージを写真イメージとして得るために試みられたものであった。しかし、広角のイメージを得るために複数の写真を連結したり (マルチ・プレート)、広角レンズを使用することで実際に得られる風景のイメージには歪みが (特にイメージの周辺部に) 生じる。グランド・スタイル

の都市写真は、そうしたパノラマ写真の致命的欠陥から生じるイメージの歪みを回避しつつ、都市の空間としての広がり捉える写真イメージのスタイルとして登場してきた。このパノラマ的視覚の登場がひとつの契機となって、それまで見られる対象の背景でしかなかった空間の広がりそのものが「眺望 (vista)」として視覚の対象となった⁶⁾。そうしたパノラマ写真は、1850年代には試みられており、たとえば合衆国では、エドワード・マイブリッジをはじめとした多くの写真家たちによって、1850年頃からパノラマ写真が撮影されているし (Hales [1984: 29-36, 73-87]) (図1.8)、フランスでも、同じ頃、前出のバルデュスをはじめさまざまな写真家たちがパノラマ写真を試みている (Rice [1997: 127-137]) (図1.9)。さまざまな写真家たちが実践してきたパノラマ写真と呼ばれる写真イメージだが、パノラマと呼ばれる写真イメージ自体、実のところ、そのスタイルに大きな幅を持っている。それは、視覚装置としてのパノラマ (パノラマ館) に描かれたイメージのように、360度にもわたるような画面カヴァレッジを持つもの (たとえばマイブリッジなど) から、高所に視点を措いてできる限り広い範囲にわたって都市の広がり捉えようとした、いわば前述のグランド・スタイルのスタイルと呼んでもよいようなもの (たとえばバルデュスなど) まで存在する。合衆国におけるグランド・スタイルがパノラマ写真の派生形態であったのだから当然といえば当然であるが、どちらにせよ、それらが都市の空間的な広がりそのものを視覚の対象とする視覚性に基づいていることは指摘できるだろう。

(d) ストリート・フォトグラフィ

都市写真の代表的スタイルとしてもうひとつ挙げるとすれば、「ストリート・フォトグラフィ (street photography)」と呼ばれる都市写真を挙げることができる。ストリート・フォトグラフィが都市写真におけるひとつのジャンルとして確立するのは、おそらく、20世紀に入ってからのポール・ストランドらの仕事を受けて、ということになるだろうが、それがひとつのスタイルとして確立した後に写真史を遡ってみると、同様のスタイルで撮影された写真が、19世紀の写真の黎明期から20世紀初頭においても見出された。すなわち、ストリート・フォトグラフィは、既に検討した航空写真、記録写真、グランド・スタイル、パノラマ写真、といった都市写真のスタイルと同じ時代に、都市写真のスタイルとして写真という制度のなかに存在したことになる。

この都市写真のスタイルは、その名の通り、日常的な都市の街頭〔ストリート〕の様子を印画紙に焼き付けたものである。ストリート・フォトグラフィについて、その「窃視性」がしばしば言及される。このスタイルをとる写真イメージの撮影において、写真家たちは構図のなかに入ってくる街頭に溢れるひとびとにその存在を気づかれることなく撮影していた、というものである。もちろん、「見られることなく見る」という文字通りの意味での「窃視性」は、写真という技術が開発された

当初は不可能である。当時はカメラが大型であった（「カメラ」というより「写真装置」と呼ぶべきか？）ため、ひとびとに気づかれることなく撮影するということは極めて困難だったからである⁹⁾。ただし、ストリート・フォトグラフィにおける「窃視性」は、メタファーの次元で考えたときにひとつの意味を帯びてくる。

ストリート・フォトグラフィにおいて、写真家たちは理想的な構図になるよう演出されたものではない「ありのまま」の街頭の様子を撮影しようとする¹⁰⁾。そうした写真家たちのなかにわれわれが見出すのは、都市の街頭のありのままの様子を見納めようとする態度である。それは、カフェのテラスに腰掛けてロンドンの目抜き通りを観察していく、エドガー・アラン・ポーの「群集の人」（1840年）における話者〔ナレーター〕の態度と重なり合う。その話者は、通りに面したカフェに腰掛け、通りを歩く人からの視線を受けることなく——すなわち、窃視の視線で——超然とした態度で通りを観察（observe）する。この態度は、ある意味で、都市を超然とした知的な態度で無心に観察する都市生活者の一類型としての遊歩者（flâneur）の態度と重なり合う。ポーの話者はそうした態度によって獲得された眺め（view）を細部までもが手に取るように見える、都市を知るためのタブローとして語っている。このタブローは、観察者が都市を知る＝理解するための透明な媒体〔メディア〕であり、それゆえに、都市を過不足なく表象する安定的で持続的なイメージである。カメラという機械の眼によって都市の街頭の様子を客観的な視線で細部まで実に詳細に印画紙に刻み込んだストリート・フォトグラフィの写真イメージは、その意味では、窃視する観察者が観察しながら現出させる都市の安定的で持続的なタブローを実体化したものである。

現在、カロタイプ写真術¹¹⁾の開発者として写真史のなかにその名を残しているウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットは、都市の街頭を撮影する実践について、彼が世に出した世界初の写真集『自然の鉛筆』（1844-46年）のなかで次のように語っている。

われわれが都市へとおもむき、動いている多くのひとびとを写真に撮ろうとするとしよう。われわれはその試みに失敗するだろう。一枚の断片を取るほんの一瞬のあいだに、彼らはその位置を大きく移動するのだから。それは写真表現の明晰さをぶちこわしにするかのようだ（Westerbeck; Meyewitz [1994: 67] より引用）。

当時のカメラは、その技術的な限界から、露光のあいだに被写体が移動するとそれはぼんやりした影のようなものとして印画紙に焼き付けられてしまっていた。しかし、街頭で生じた出来事のある一瞬が思うように撮影できないことの嘆きを、ただ単に当時のカメラの技術的な限界に対する嘆きとして片づけてしまうだけでは十分ではない。この嘆きは、裏返せば、タルボットが街頭の姿のありのままを写し撮った完璧なイメージを獲得しようとする態度の現れ、と理解することができる。1850

年頃に画家から写真家に転向しパリの日常生活をいち早く写真に撮影しはじめたシャルル・ネーグルも、ある一瞬を正確に印画紙に写し撮ることを目指した写真家のひとりである（図1.10）。彼は、日常生活のなかのある一瞬を捉えるために、レンズの組み合わせを工夫したり、ステレオグラフの写真技術を取り入れようとするなどの試行錯誤を繰り返しながらストリート・フォトグラフィを撮影している（Westerbeck; Meyeowitz [1994: 69]）。街路におけるある一瞬を正確に捉えることを目指したタルボットやネーグルのような写真家たちにとってストリート・フォトグラフィとは、都市のありのままの姿を「明晰」に表象している安定的で持続的なイメージ、すなわち都市を透明に表象するタブローでなければならないのである。都市のタブローを媒介として都市空間の観察者の窃視性と都市の街路をありのままに撮ろうとする写真家の視線はメタファーとして重なり合う。

このように、ストリート・フォトグラフィは、都市の街頭を意味で窃視する観察者が描き出す安定的で持続的な視覚イメージであるタブローとして（メタファー的に）理解しうる。しかし、ストリート・フォトグラフィはそれ自体のなかにそうしたタブローとしての写真イメージを逸脱していく契機をも孕んでいる。われわれは後に、都市の安定的で持続的な視覚イメージとしての様相を逸脱していくストリート・フォトグラフィ的な写真イメージについても検討していくことになるだろう⁽²⁾。しかし、われわれがここで確認しておくべきことは、少なくとも写真という新しいメディアが登場して間もない19世紀中葉においては、ストリート・フォトグラフィという写真イメージが、都市のタブロー、すなわち都市を安定的で持続的に表象する透明な媒体として捉えられていたことを指摘しておきたい。

* * *

このように、19世紀都市写真における諸々のスタイルは、それぞれ異なる視点から異なる写真イメージを生み出すその一方で、都市を形象＝想念として捉えるという近代において現れた都市の視覚性の形式を何らかのかたちで表象している、という点では共通している。われわれが検討してきた都市写真は、都市をひとつの形象＝想念として表象している。しかし、都市を形象＝想念としての捉えることは、それ自身で都市の全てを形象化＝想念化している、理想的形象たる「概念の都市」として捉えることと同じではない。われわれがここで検討してきた都市写真が表象している形象＝想念としての都市は、都市の全てを余すところなく形象化＝想念化したものではなく、そこに写り込まない部分を残してしまっている——それゆえ、都市の形象＝想念が、都市写真のスタイルの広がりとして複数存在するのだ。さまざまなスタイルをとる都市写真において、それぞれの視点から表象されるのは「概念の都市」ではなく、あくまでも、その概念の断片でしかない形象＝想念としての都市である。したがって、こうした19世紀都市写真におけるスタイルの広がりが示し

ているのは、結局のところ、都市をひとつの客体=対象として概念化することが不可能である、ということではないか。ここまでで検討してきたように、それぞれの視点から形象化=想念化することは可能である。しかし、それぞれの視点から捉えられた形象=想念としての都市は、概念としての都市に接近するものの、それに対して何らかの不可視な部分を常に残している。つまり、都市を表象する都市写真という写真イメージ（およびそれらの集合）とそれが表象しようとする都市（概念の都市）とのあいだには常にズレが存在しているのだ。しかし、それゆえに、そのズレを補完するために、さまざまな視点から形象化=想念化することが試みられ、さまざまなスタイルの都市写真を展開していったのだ。そして、このズレの補完のための視点の移動を、遊戯的な身振りで見事にやってのけたのが、ナダールだったのだ。

ここで、ナダールの航空写真から地下写真へという写真実践の展開、そして19世紀都市写真におけるスタイルの広がり根底にわれわれが見出したのは、都市写真が都市の客体=対象としての過不足ない概念化を目指しながら、どこかに捉えられない残余、概念と写真のあいだのズレを見出し、そのズレを補完するためにさらに都市を写真に捉えていく、という19世紀都市写真が孕んでいた問題構成である。われわれが次に考察しなければならないのは、都市写真と都市写真の実践に見出されたこうした問題構成が、現実の都市空間とどのように関係していたのか、という点である。

3. アーバニズム：そのふたつのベクトル

近代の都市がそれを全体として捉えられることを欲望しながらも、その捉えられる全体から常にズレていってしまうという問題構成は、実は、近代都市の物理的な環境そのもののなかに孕まれている。ここでは、フランソワーズ・ショエによる近代における都市計画としてのアーバニズムに関する議論を辿ることから出発したい（以下、Choay [1969=1983] による）。

彼女は、都市空間の秩序化の様式に着目することで、都市に対する意識や言説の断絶を見いだしているのだが、その断絶を確定する目安として着目しているのが、イルデフォンゾ・セルダが、1867年に、スペイン語でアーバニズムにあたる言葉、「ウルバニザシオン (urbanización)」をつくりだしたことである。つまり、それ以前に、アーバニズムを意味する言葉は存在しなかったのだ。

とはいえ、「アーバニズム」という言葉が創り出される以前の都市空間が秩序化されていなかった、というわけではない。たとえば、中世の都市は、教会や封建システム、職人組織などのヒエラルキー的な秩序が投影されたシンボリックな意味体系によって厳格に秩序化されていた。また、バロック期においては、中世のような包括的な意味体系は既に存在しなかったものの、都市はなおも権力のヒエラルキーを参照してデザインされていたし、そこには当時の知のシステムが投影されるよう

になっていた。つまり、アーバニズムという空間秩序を与えられる以前の都市は、同時代の諸システム（宗教、封建、職人、権力、知など）が投影されることにより、意味論的な含意の豊穡さをもって秩序化されていた。このような都市空間は、アーバニズムによってではなく、むしろコスモロジーやイコノロジーによって秩序化されている、といった方が正確だろう⁽¹³⁾。

しかし、19世紀、産業革命以降に生じた、経済推進力の激烈さ、都市への大量の人口流入、また、鉄道、新聞、電信に代表されるようなコミュニケーション・メディアの急激な発展は、都市を秩序づけてきた意味論的なコードを無効化してしまう——大量の人、モノ、貨幣、情報の、迅速かつ広範で滞りない流通にとって、空間を支配する意味の秩序はそれを妨げる障害でしかないのだから。こうした都市の「意味論上の不毛化」に対する批判的なアプローチとして、「批評のプランニング」たる近代の都市計画、つまり、アーバニズムが要請された。ショエは、この批評的プランニングとしていくつかの形式を挙げているが⁽¹⁴⁾、それらに共通に認められる特徴として、都市の意味論上の不毛化に対する問題提起としての現実的な都市のコンセプトの提示、意味論的な還元を通しての都市空間の客体化＝対象化というふたつの特徴を挙げている。これらふたつの側面が意味しているのは、つまり、批評的プランニングは、近代化による都市空間の意味的な不毛化を解決するために都市を了解可能な客体＝対象（object）へと還元するために与えられる、ということである。そうした意味での批評的プランニングという形式を与えられていること、それが近代都市の形式上の定義となる（たとえば、オスマン男爵による大改造事業が行われたパリやリングシュトラッセ建設が実施されたウィーンなどは、アーバニズムという形式を与えられることによって、近代都市へと変貌していった、ということは周知の通りである）。そして、ショエは、この批評的プランニングによる都市の客体化＝対象化という事態をある種の客観性をもって物質や精神の所産の全体性を見ようとしはじめるという、18世紀末に生じた西洋における知の構造転換——たとえば、自然科学的認識論、社会科学、人口統計学など——と平行していることを指摘する（Choay [1969=1983:9]）。

ショエが近代のアーバニズムのなかに見いだした、都市を客体化＝対象化するまなざしは、たとえば、同時代の文学テクストのなかに見いだすことができる。19世紀のリアリズム小説、とりわけ、当時のフランスで大流行した、オノレ・ド・バルザックに代表される、「生理学もの（physiologies）」と呼ばれる大衆文学のジャンルがそのようなまなざしのもとに成り立っていた。このジャンルを支えていたまなざしは、一個人をではなく一類型をただひたすら客観的に眺めようとする観察行為であり、ブルジョワの生活を職業別に記述しながら、習俗習慣によって分析を加えるものであった。そして、パリの人間類型以外にも、ひとびとの住んでいる環境、衣装、食物、彼らが行く場所、行く劇場、行くカフェ、彼らの野心、妥協などについてことさら詳細な記述と図解を加えていった。つまり、都市の人間や環境の可視

的な側面を詳細に書き込むことによって、都市それ自身を了解可能なもの、解読可能な客体＝対象へと還元しようとしているのである。ジュディス・ウェクスラーが指摘しているように、「生理学もの」のこうした文学的営為も、批評的プランニングと同様に、19世紀当時の社会学、人工学、犯罪学といった都市に対する知の状況と結びついている（Wechsler [1982=1987: 22]）。つまり、当時のひとびとは、都市という客体＝対象を目指し、また、それに到達しようとする確信していたからこそ、書き手であれ読み手であれ、都市の人間や環境の可視性にただひたすら執着したのである⁽¹⁵⁾。

また、19世紀の都市ジャーナリズムに目を移してみると、ジェイムス・ドナルドによって次のような指摘がなされている。彼は、当時の都市を扱ったジャーナリスティックなテキストが主題としてきた、都市化によって引き起こされた諸問題が、都市やその人口の調査、マッピング、管理についての新技術をもたらしてきたことを指摘し、それらの技術をもたらした都市を捉えるパースペクティブの三つの類型を提示する（Donald [1992: 424-434]）。すなわち、都市を神という超越的な存在によって与えられた理想的な秩序として捉える「神性秩序」のパースペクティブ、都市を統計化、数値化することによって管理、統治の客体＝対象とするパースペクティブ、都市の構造の解読を試みるパースペクティブの三つであるが、これらのパースペクティブが共通して強調しているもの、それは、都市の言説が都市を語るに際して採用する都市の「概念（concept）」の重要性である。われわれは、こうした概念を通して、都市を思考や研究の客体＝対象として捉えるだけでなく、ますます統治、管理の客体＝対象として知覚しているのである。これらのパースペクティブが採用する概念によって、都市はどのように把握されてきたのか。この点に関して、ドナルドは、「これらのパースペクティブは、都市の解読可能性（legibility）の探求において生み出されるものである」、と指摘している（Donald [1992: 434]）。これらのパースペクティブにおいては、都市における諸問題を解決するために、都市そのものを解読可能にする形式化が目指される。都市をこれらのパースペクティブにおいて語ることにより、都市は明晰に了解可能なものとしての形式を与えられ、過不足なく解読される透明な表象、すなわちテキストへと変換される。都市は、都市の調査者やジャーナリストにとって、統治、管理の客体＝対象としてのテキストになるのだ。

近代都市の形式上の特徴である、批評的プランニングは、都市を知や統治、管理の対象として客体化＝対象化していくまなざしと結びついている。こうしたまなざしは、ショエが都市の批評的プランニングたるアーバニズムの現れる契機と見なした、19世紀の急激な社会変容と大いに関わっている。産業革命の結果、大量の人、モノ、貨幣、情報の迅速かつ広範に渡る滞りのない流通を要求されるようになった都市は、それを妨げるような、前近代的な都市の空間秩序を構成してきたシンボリック、コスモロジカルな秩序（意味論的秩序）を失効させてしまう。そうして、近代

都市は、その本質において、安定的に構造化されない、中心もなければ全体もない、不断に拡大し続ける不定形〔アモルフ〕な空間へと変貌していく——この事態を、ショエは「意味論上の不毛化」と表現したのだ。不定形〔アモルフ〕であるがゆえに了解が困難な都市のなかで、流通が無秩序化するのを防ぎ、さらにはそれを効率化するために、都市を了解可能な客体＝対象としてとらえること、いわば、「形象的＝想念的な都市 (the figured city)」（Boyer [1995: 82]）としてとらえられることが要請されるのだ¹⁶⁾——そうして現れた形式のひとつが批評的プランニングである。

このように、全体を余すことなく了解することが可能な客体＝対象へと形象化＝想念化された都市は、ミシェル・ド・セルトーがいうところの、「都市的事実を、都市工学的な比率で分割できる単位として考慮しうる」ようなひとつの理想的な「表面」である、「概念の都市」にほかならない (de Certeau [1980=1987: 203-204])。19世紀のひとびとは、都市の全体性の表象たる「概念の都市」を形象化＝想念化することによって、都市を完全に了解されるべき客体＝対象として捉えていたのである。19世紀のひとびとは、その都市に対する意識において都市の全体性をひとつの客体＝対象として、すなわちひとつの概念として正確に同定〔アイデンティファイ〕しようものと思っていた、少なくとも、そのようなものとして正確に同定〔アイデンティファイ〕しようとして欲していたのだ。

以上で述べてきたように、アーバニズムは、都市を全体的な客体＝対象として捉える視線のもとに成り立っている。しかし、アーバニズムは、同時に都市を全体として捉える視線とは対照的な原理をもそのうちに孕んでいる。われわれは、すでに、アーバニズムが、大量の人、モノ、貨幣、情報の迅速かつ広範に渡る滞りない流通を可能にする不定形〔アモルフ〕な空間を理解可能なものとして捉えるひとつの形式として与えられたことを見てきた。つまり、ショエがいう「意味論上の不毛化」という事態に対して、都市を理解可能にするひとつの意味論的な形式としてのアーバニズムをつくりだしたのだ。しかし、アーバニズムは、他方で、資本主義のダイナミズムの要請に従ってそれらの効率的な流通を可能にしなければならない。その結果として、都市は、「それ自体が社会的諸交通の体系として拡散をはじめている。都市は、社会の大域的な広がりにおける社会的な諸交通の結節であると同時に、それ自体がひとつの交通関係の広がりとしての様相を呈しはじめる」¹⁷⁾ (若林 [1992: 216-217])。都市が「交通諸関係の広がりとしての様相を呈する」ことは、すなわち、安定的に構造化されない、不断に拡大し続ける不定形〔アモルフ〕な空間としての都市の様相を強めることでもある。つまり、「意味論上の不毛化」という事態に対する解答としてつくられだされたアーバニズムは、他方で、当の意味論上の不毛化を促進する形式でもあるのだ。オースマンのパリ改造で採用されたバロック型や、ニューヨークで採用されたグリッド型のアーバニズムのパターン¹⁸⁾は、その理念において、無限に延び広がる均質化された空間に何らかの形式を与えることが可能で

あったことが指摘されている（若林 [1992: 213-214]）。つまり、都市を全体的な客体＝対象として捉える視線は、近代の都市を外延を持たずに無限に広がる均質な空間として捉えることができ初めて意味を持つ視線なのである。19世紀のひとびとは、一方で都市をひとつの客体＝対象として捉えることを欲望しながら、他方でその欲望の背後にある「中心も全体も欠いた不定型な空間」として都市に否応なく晒されている。

19世紀のひとびとの都市に対する視線が、都市をひとつの全体として捉えることを欲望しながらも、その捉えられる全体から常にズレていってしまうという問題構成は、アーバニズムに作用している、都市に理解可能な形式を与えるという理念性とその理念性を成り立たせている無限に広がる均質空間を要請する資本主義のダイナミズムというふたつのベクトルの上に現れるものなのである。

4. カルト・イリュストレ：形象化＝想念化の反復

都市のイメージと概念としての都市とのズレはどのような関係を取り結んでいたのか？ その関係の19世紀的な在り方を示している都市のイメージの事例を挙げよう。ここで取り上げるのは、「北線、パリーブローローニュ間、写真入り地図〔カルト・イリュストレ〕（*Chemin de Fer du Nord, Ligne de Paris à Boulogne, Carte Illustré*）」（以下、「カルト・イリュストレ」と略記）という地図と写真による都市表象である⁽¹⁹⁾。このカルト・イリュストレは、1855年、大英帝国のヴィクトリア女王がパリーブローローニュ間の鉄道開通を祝ってフランスを訪問した際、銀行家ジェイムス・ド・ロスチャイルドの依頼により記念品として制作され献上されたものである⁽²⁰⁾。その作成には前出のバルデウスが大きく貢献している（使用された写真の大部分は、バルデウスの息子やステレオグラフ写真家のH・トゥルニエ、そしてあまり著名ではないアマチュア写真家たちが撮影したものらしい）。この記念品がどのようなものであったかといえば、それは、全部で6葉のパネルを繋ぎ合わせることで構成されるもので、折り畳んで革張りのアルバムに納めることもできるが、広げると縦418センチ、横1444センチにもなる巨大な地図である⁽²¹⁾⁽²²⁾。その巨大なパネルには、新たに開通した鉄道路線である北線がひときわ太い線で書き込まれたパリーブローローニュ間の正確な地図が貼り付けられている。そして、その地図には、パリーブローローニュ間を結ぶ路線の沿線の街の景観、建築物、モニュメント、史跡などを移した写真が全部で72枚、地図の周囲と線路に沿うようなかたちで地図中に貼り付けられている（左右両辺に5枚ずつ、上下両辺に14枚ずつ、そして地図の中に34枚）（図1.11）。こうした図版の充実もあり、カルト・イリュストレは、単に記念品として旅行記や写真アルバムであるだけでなく、質の高い写真調査でもあった、と捉えることができる。

このカルト・イリュストレという都市表象が孕んでいる新しい視覚性とは、それ

が鉄道と写真という19世紀の社会に大きな影響を及ぼしたふたつのテクノロジーが
出会う場 (site) として生み出された、という点にある。ヴォルフガング・シュヴェ
ェルブシュは、鉄道での高速の移動は、そのスピードゆえに個々のものを区別する暇
も与えず、その車窓から見える風景をパノラマに変えてしまった、と論じたが (Schivelbusch [1977=1982: 78])、カルト・イリュストレに貼り付けられている72
枚の写真は、車窓から見えるパノラマの風景を補足するものである。パリーブーロー
ニュ間を鉄道で移動するであろうヴィクトリア女王が、パノラマとして捉えられる
がゆえに見えなくなってしまうモニュメント、建築物、史跡の姿を視覚的イメージ
として捉えられるように、これらの写真は地図に貼付されているのである。しかし、
このような、イメージが経験を補足するというフォーマットをもった都市表象がカル
ト・イリュストレ以前に存在しなかったかといえばそうではない。1789年には、
既に、パリの地図の周囲に代表的なモニュメント建築の詳細な立面図を配したもの
が存在していた。しかし、このカルト・イリュストレという都市表象の新しさとい
うのは、地図の周りに配された写真が立面写真ではなく、われわれがここまでで検
討してきた、さまざまなスタイルをとる、都市を全体的で理念的な形象=想念とし
て表象しようとする都市写真であった、という点にある。つまり、カルト・イリュ
ストレに貼付された写真は、立面写真のような、モニュメント、建築物、史跡とい
った客体=対象そのものを視覚の対象として捉えようとする写真ではなく、それらが
組み込まれている都市空間そのものを視覚の対象として捉える写真であったのだ。
具体的にいうなら、立面写真ではなく、都市空間そのものを捉えるような都市の記
録写真——バルデウスが「ミッション・エリオグラフィック」の前後に撮影した都
市写真やパノラマ写真を想起せよ——やグランド・スタイル的な写真イメージであ
り、とりわけ注目に値するのは、地図の左辺に沿って配置された5枚のパノラマ写
真である。鉄道が生み出したパノラマの眺望から欠落してしまう視覚を補完するた
めに、都市の空間的な広がりそのものを視覚の対象とするような写真を、そしてパ
ノラマ写真を用いているのである。そして、これらそれぞれの都市の形象=想念を
統合しているのが、地図というこれもまたひとつの形象=想念である都市のイメ
ージなのである。

カルト・イリュストレという地図と写真を組み合わせた都市表象が示しているの
は、19世紀のひとびとの意識においては、都市を形象=想念として捉えるまなざし
が、変奏を反復し、それぞれの形象=想念がお互いを補完しながら都市を捉えてい
く、という事態である。これは、まさに、都市をひとつの形象=想念として捉える
まなざしが、そのまなざしから常にズレている都市を追尾し続けていることを示し
ている。

5. 19世紀都市写真における都市のリアリティ

近代化が引き起こした19世紀の急激な社会変容は、それまで都市を秩序化していた原理を失効させる。この都市の空間秩序の崩壊による「意味論上の不毛化」に対して批判的な形式を付与することによって「近代都市」は成立した。近代以前の都市は、それを象徴する具体的なモノ＝対象によって捉えられていたが、近代化にともなう近代都市の成立とともに、当時のひとびとは、都市を客体化＝対象化されたひとつの「概念」として捉えることを志向するようになる。都市写真は、都市それ自体をひとつの視覚的な客体＝対象として形象化＝想念化することによって、都市を「概念」として捉える意識に、ある程度までは接近していた。しかし、都市写真が表象する都市の形象＝想念は、決して都市の「概念」にはなり得なかった。というのも、19世紀における都市写真の撮影という実践において、都市はさまざまなスタイルによって形象化＝想念化されたのであって、それゆえに、それぞれのスタイルの都市写真が表象しているものは、都市の全てを余すところなく捉えた理想的な形象＝想念、つまり「概念」としての都市なのではなく、あくまでも、それぞれの視点から捉えられた断片的な形象＝想念だからである。概念としての都市は、都市写真が表象している都市の形象＝想念に対して可視化できない部分、何らかのズレを孕んでいる。都市写真は、まさに、このズレを補完するためにそのスタイルを分散させているのだ。

そして、カルト・イリュストレという都市表象が示していたのは、都市を捉える19世紀的なまなざしは、都市を形象化＝想念化する視線の変奏と反復によって、常に形象＝想念からズレていく都市を追尾していく、という事態であった。しかし、19世紀のひとびとは、その追尾の先に何を見ていたのだろうか？ 形象化＝想念化の変奏と反復による、形象＝想念とそれが表象すべき都市とのズレの追尾は、結局のところ、19世紀という時代がその存在をただひたすら信憑していた、固有名詞的な意味での「都市」、すなわち、ひとつの客体＝対象として同定〔アイデンティファイ〕しようと信憑しそれに到達することを欲望していた「都市」なのだ。都市を形象化＝想念化するまなざしを反復し続けることによって、「概念」としての都市に、さらにいえば「概念の都市」が表象している客体＝対象としての都市に到達しようという確信がその反復を駆動させていたのだ。19世紀における都市を表象するイメージを分析することによって浮かび上がってきたのは、都市そのものをひとつの形象＝想念として捉える視覚性が確立したこと、そして都市はそれをひとつの形象＝想念として捉える視線に対して形象＝想念化しきれない不可視な部分、ズレを常に孕んでおり、そのズレを補完しようとする形象化＝想念化の反復のなかで、概念としての都市へと到達することが常に先送りされる形象＝想念として経験される、という事態である。

* * *

しかし、19世紀も後半に入ると、ひとびとは都市を客観的な形式として捉えうる、あるいはひとつの「概念」として正確に同定〔アイデンティファイ〕しうるとはもはや信じていない。そこにあるのは、むしろ、「概念」のような客観的な形式としての都市には、決して到達することはない、あるいはそのような存在としての都市など存在するはずがないというある種の開き直りに似た感覚である。アンリ・ベルクソンが1903年に発表した自らの哲学的立場を概説する論考のなかで次のように語っているのは、断片として都市写真が、たとえそれを可能な限り集めたとしても、都市の全体に行き着かないという、まさしくその感覚だ。

可能な限りのあらゆる視点から撮影された都市写真がそれぞれ無限に補完し合うとしても、それは、われわれが歩き回る都市という立体的なもの (exemplaire en relief) と同じものではないだろう。〔……〕ある視点から切り取られた表象〔都市写真〕〔……〕は、風景=写真 (vue) が切り取られた対象〔都市〕と比較すると、常に不完全なままである。しかし、絶対が完全であるというのは、それが完全にそのままである、という意味である (Begson [1938 →1996: 179-180] ただし、() は引用者による)。

形象=想念としての都市のイメージから常にズレていくその先にあるもの、それは「概念」としての都市の端的な不在である。したがって、19世紀において「概念の都市」のイメージが占めていた位置は空位となり、ズレを形象化=想念化の反復によって回収しようとするのではなく、ズレをズレとして知覚することになる。われわれは、ただひたすら、都市の断片としての出来事性を追いかけ、またそれを先取りし続けることとなる。次にわれわれが記述していかなければならないのは、そうした「概念としての都市」が不在であるような事態において、都市のリアリティがいかにして構成されるのか、という問題である。

註

- (1)たとえば、ヤコポ・デ・バルバリの《ヴェネツィアの鳥瞰図 (Pinata prospettica di Venezia)》(1500年)、フィッシャー・フォン・エルラッハの《歴史的建築の概要 (Entwurf einer historischen Architektur)》(1721年)、クロード=ニコラ・ルドゥーの《ショーの理想都市 (Vue perspective de la ville de Chaux)》(1773-79年)など。また、この点はミシェル・ド・セルトーも指摘している (de Certeau [1980=1987: 201])。
- (2)本稿で用いている「形象(化)=想念(化)」(figure)についてはBoyer [1995]における「形象化=想念化された都市 (the figured city)」を援用している。
- (3)われわれがナダールの航空写真とド・セルトーにおける概念の都市に見出してき

た、都市の全体を見納める視線、すなわち監視によって都市空間を統制する視線は、ミシェル・フーコーのいう一望監視装置〔パノプティコン〕の視線とも重なり合う。フーコー自身、可視性に基づく監視施設の原理を都市計画のなかに見出している (Foucault [1975=1977: 176]) し、ド・セルトーも (いうまでもなくフーコーの議論を敷衍しながら) 概念の都市を一望監視的な経験の様相として語っている (de Certeau [1980=1987: 201, 203, 207-208]) 。

- (4) リースの写真の詳細については (Hales [1984: ch.4]) などを参照。
- (5) 「グランド・スタイル」という術語は歴史画の様式から借用されたものである。歴史画におけるグランド・スタイル (大様式) は、主題そのものの品位の高さに加えて、個別的なもの、日常性に由来するような粗野なものを極力排除し、「偉大さ」を構成するような全ての要素を理想的・抽象的に描き出すような様式 (あるいは態度) である。
- (6) 誤解のないように指摘しておく、都市空間におけるモノ=対象のシンボル性を表象するグランド・スタイルの都市写真の効果と、都市を象徴するモノ=対象が何であるかを指し示すこととは、当然のことながらお互いに独立している。
- (7) 視覚装置としてのパノラマの歴史とそれがもっていた文化的含意については、Comment [1993=1996] などを参照。
- (8) もちろん、「風景」が視覚の対象となる事態はパノラマの登場のみによるものではない。たとえば、ツーリズムの出現も視覚の対象としての風景の出現に関係している。
- (9) 文字通りの意味での「窃視」による写真イメージが可能になるのは、1880年代初頭における小型ハンド・カメラの開発まで待たなければならない。このカメラは「隠し撮り写真 (candid photography)」の撮影にしばしば用いられたことで「探偵カメラ (detective camera)」と呼ばれて揶揄された。
- (10) 写真史の上での歴史的事実として、1860年代のイギリスにおいて、オスカー・ガスタブ・レイランダーのようなピクトリアリストの写真家たちはスタジオに街頭のセットを用意した上でそこに人物を配置し、わざとらしい演出のもとで「街頭風景」の写真を撮影していた (Westebek; Meyerowitz [1994: 74]) 。
- (11) 「カロタイプ」と呼ばれる写真術は紙を支持体としたネガ/ポジ法であり、そのネガによってイメージの複製が可能になった点で画期的であった。ダゲールが開発したダゲレオタイプは金属板 (銀板) に直接撮影するためイメージを複製することは不可能であった。ただし、カロタイプは紙ネガを使用するがゆえに、イメージの鮮明さにおいてはダゲレオタイプに劣っている。
- (12) ストリート・フォトグラフィの歴史を詳細に分析したウエスタベックとメロウィッツは、このスタイルをとる都市写真のイメージには、それを構成する意図において全く相反するふたつの意図の関係性のなかでそれらのイメージの歴史が成り立っていることを指摘する。ストリート・フォトグラフィは、一方で、常に

移動し変化する被写体から都市のあらゆる可能性を凝縮している唯一無二のイメージを得ようとすることを目指す。もう一方で、都市の多様な可能性に対して開かれた意味的に不安定なイメージを得ることを目指し、都市のイメージを偶発的な断片として切り取ることを志向する。ストリート・フォトグラフィは、このふたつの意図の緊張の上で都市のイメージを構成している、というのが二人の指摘である(Westerbeck; Meyerowitz [1994: 34])。前者の「唯一無二のイメージ」がわれわれがここで論じてきた、都市を透明に表象する安定的で持続的な視覚イメージであるタブローとしてのストリート・フォトグラフィの様相であり、後者の「不安定なイメージ」が後に論じる安定的な意味に収斂していくことから逸脱し続け、意味的に宙づりにされた状態に留まる様相である。実は、こうした様相は、写真の視覚性において本質的な特徴である。この点については第三章において詳しく論じる。

- (13)近代以前、とりわけギリシアからルネサンスへといたる都市空間についての諸理論については若桑 [1990] を参照。
- (14)これらの形式は、具体的には、「整序化 (régularization)」「プレ・ユルバニスム (pré-urbanisme)」「ユルバニスム (urbanisme)」という三つの形式であり、さらに、後の二者は、それぞれが、進歩と生産性の向上を目指す急進派のモデルと人道主義的目的を唱えた文化派のモデルに分割できることを指摘する。ショエは、これらの形式を詳細に分析して見せているが、われわれの考察にとってはこれらの諸形式のなかに見出せる共通点が重要であるためこの点に限定して言及している。
- (15)この後で触れるように、そうした都市の客体性=対象性は、可視性を手がかりに都市を詳細に語ることによって「到達」するのではない。むしろ、そうすることは、客体=対象としての都市を創造する——本稿で用いている概念を使うなら、形象化=想念化 (figure) する——行為である。19世紀都市小説 (urban fiction) における、都市を語ることによる語られるべきレファレントの創造については、Bernstein [1993] などを参照されたい。
- (16)M・クリスティーヌ・ボイヤールが提出する「形象的=想念的な都市 (the figured city)」という概念は、若林幹夫の最近の論考 (たとえば、若林 [1999] など) において重要な位置を与えられているが、この概念のここでの解釈は彼の解釈と若干異なる。若林は、都市の統計や地図という形式を、それらが徹底的に「抽象的」な形式である——都市の具体的経験とかけ離れている——ために、むしろ「形象化された [figured] ものとは異なる」ものとして把握する形式だと考えている (若林 [1999: 19-20] ただし、[] は引用者による)。しかし、ここでは、そうした地図や統計が、いかに「抽象的」であろうとも、それが都市をひとつの「全体」として客体化、形式化、モデル化しようとしている限り、それは「形象的=想念的な都市」であると考えられる。

- (17)「交通の体系」としての都市の様相については、Schivelbusch [1977=1982: 220-233] も参照されたい。
- (18)バロック型のアーバニズムのパターンは、広場を焦点あるいは収斂点とする放射線状の街路によって構成されるパターンであり、グリッド型は直線上の街路が格子状に直行するパターンである。また、上記のふたつのパターンを含む19世紀の近代アーバニズムに見られるパターンについてはChoay [1969=1993: 11-15] を参照されたい。
- (19)ここでのカルト・イリュストレの記述については、Rice [1997: 194-207] に依っている。
- (20)当初、制作されたカルト・イリュストレは、女王に献上された一点のみであったが、後の1860年、その出来映えに満足したロスチャイルドの依頼によって25点の複製が制作された。
- (21)ちなみに、カルト・イリュストレは、一冊のアルバムとともに女王に献上された。そのアルバムは、カルト・イリュストレに貼り付けられた写真よりも大きな版の写真、50枚が使用され、それらの写真は、路線上で通過する順番に配列されている。
- (22)ここで、近代における地図という表象が、まさしく、理念的に形象化＝想念化された空間の全体像のイメージであることを確認しておこう（若林 [1995: 180-202] ）。

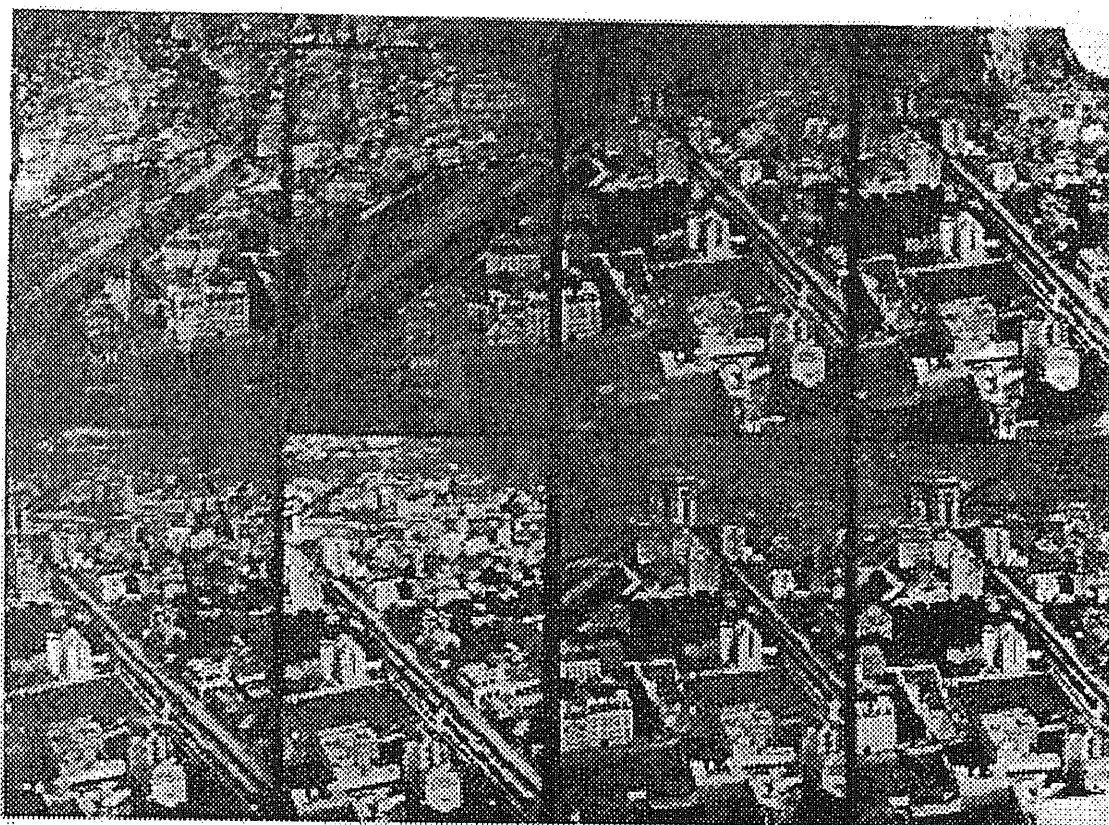


図1.1：フェリックス・ナダール、「パリの航空写真」、1858年

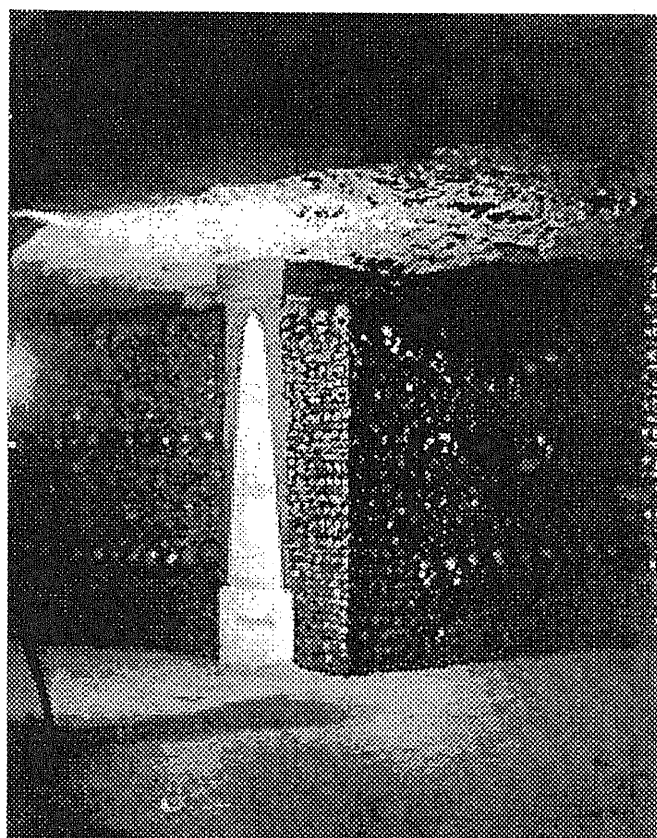


図1.2：フェリックス・ナダール、「地下墓地〔カタコンブ〕」、1861年

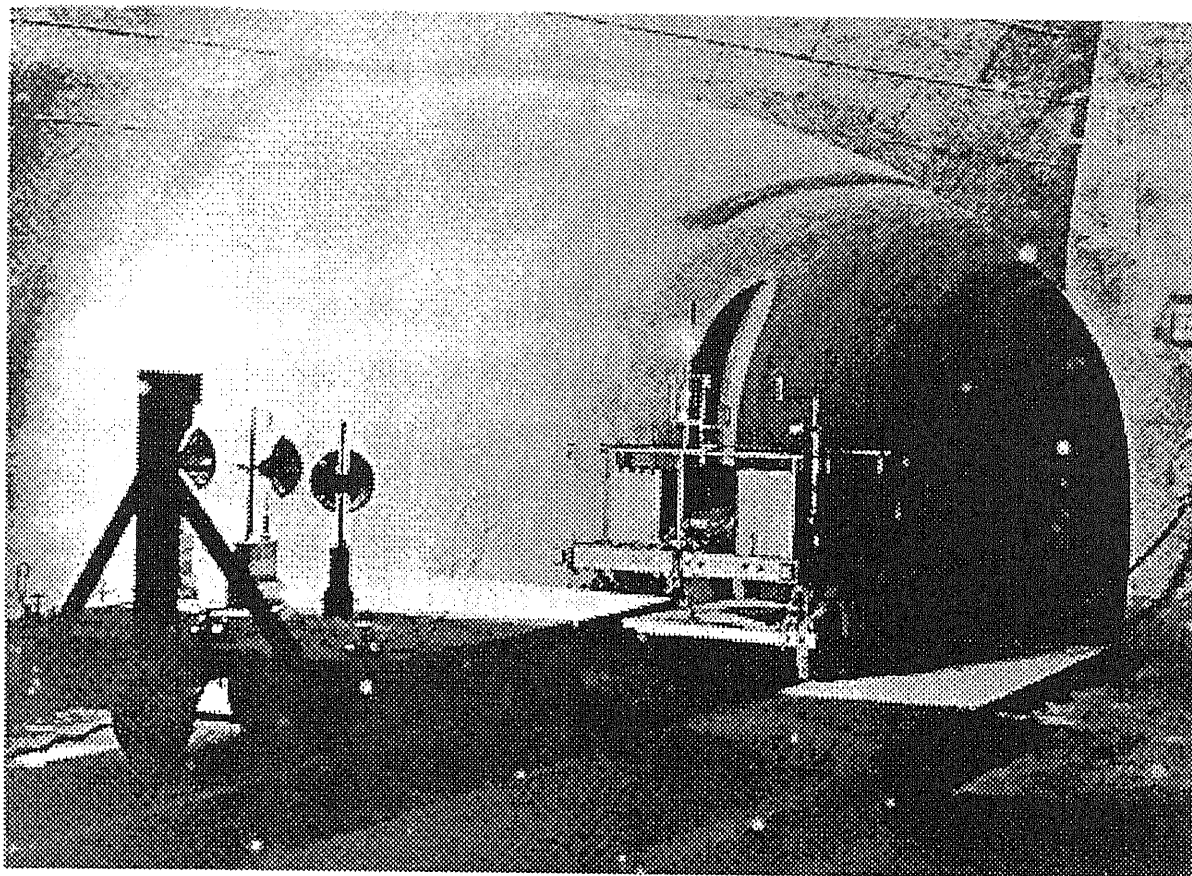


図1.3：フェリックス・ナダール、「ノートル=ダム橋下の下水道」、1861年

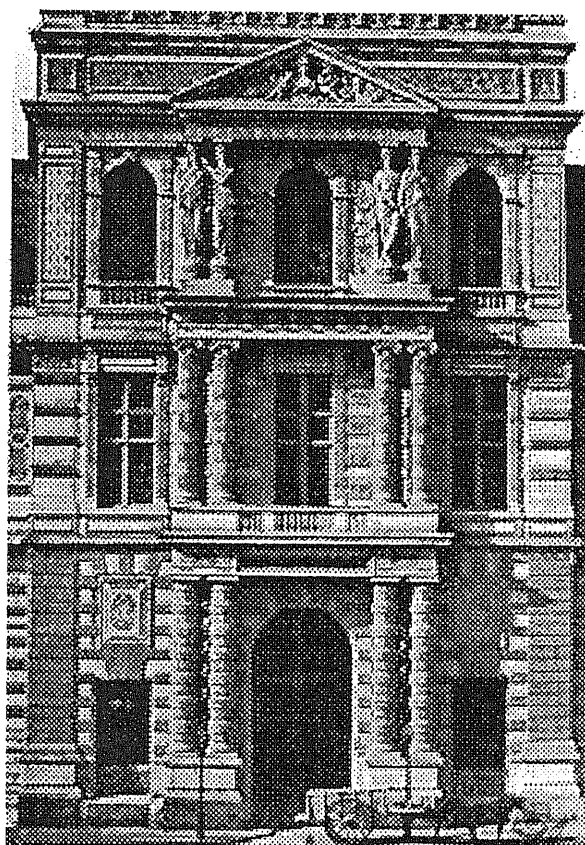


図1.4：エドワール=ドゥニ・バルデュス、「ルーヴル宮、皇室図書館」、1855年頃

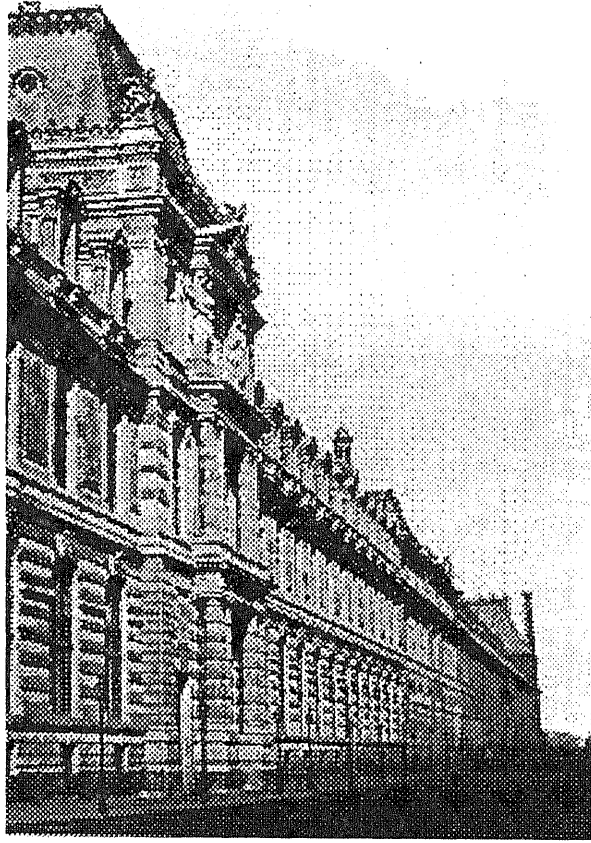


図1.5 : エドワール＝ドゥニ・バルデュス、「ルーヴル宮、書斎館からマルサン館へ」、1885年頃



図1.6 : シャルル・マルヴィル、「ゴブラン通り」、年代不詳

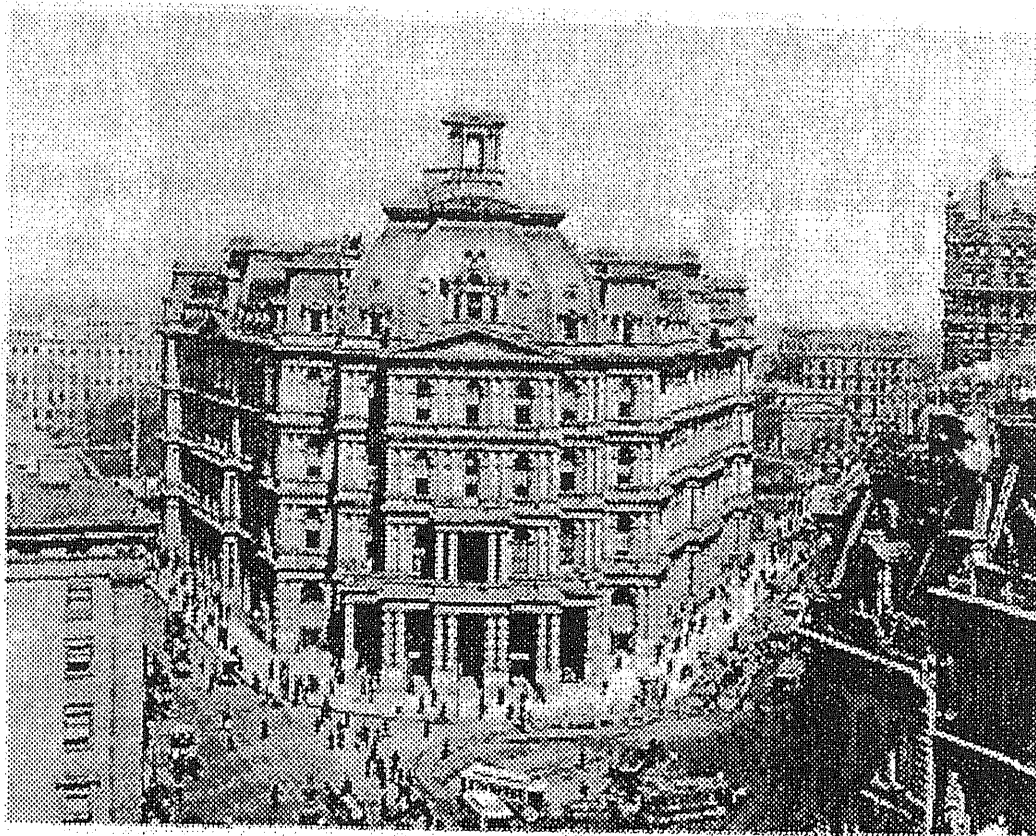


図1.7: J・S・ジョンストン、「ニューヨーク郵便局」、1893年



図1.8: エドワード・マイブリッジ、「サンフランシスコのパノラマ」、1878年

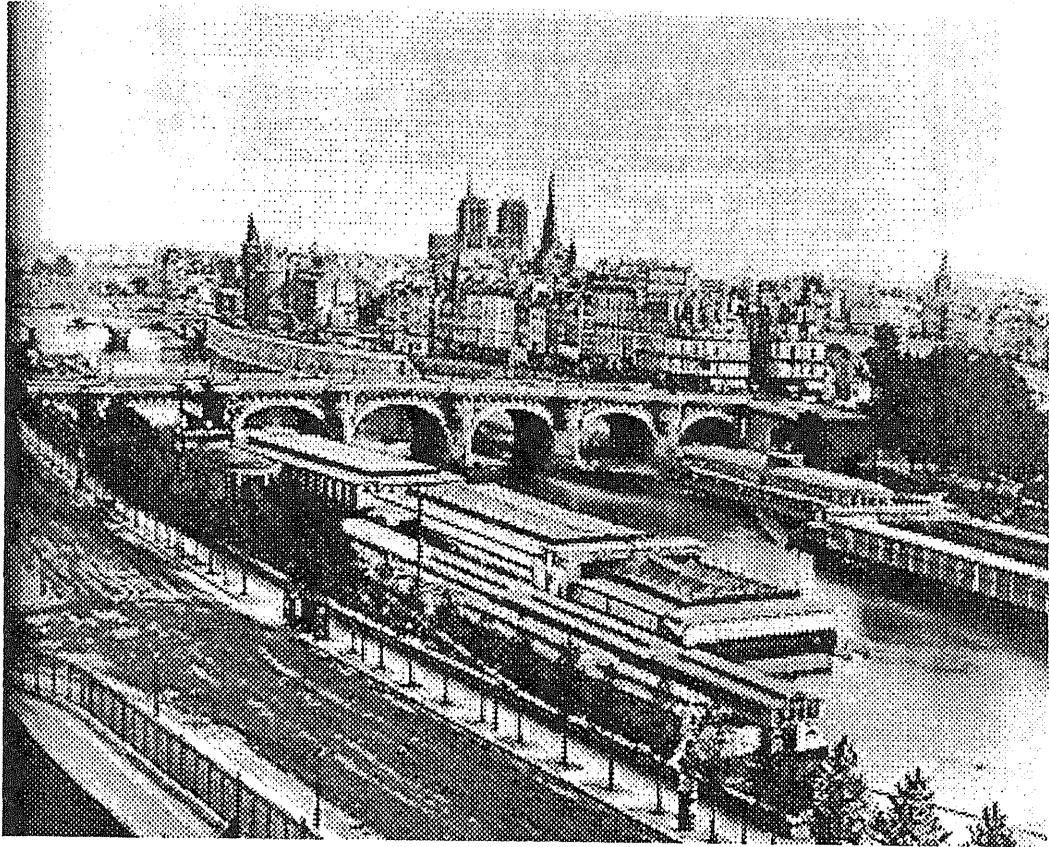


図1.9：エドワール＝ドゥニ・バルデュス、「シテ島のパノラマ」、1864年



図1.10：シャルル・ネーグル、「横転した馬、ブルボン河岸」、1851年

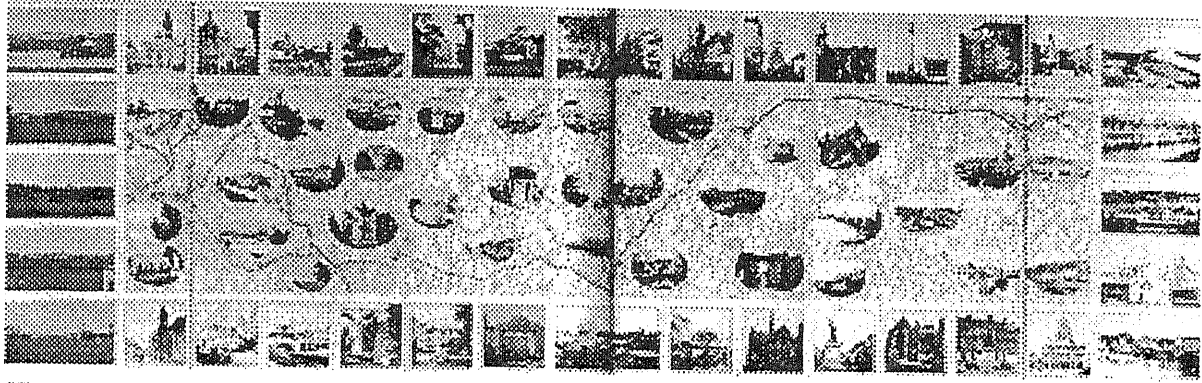


図1.11 : エドワール＝ドゥニ・パルデュス他、「北線、パリ－ブーローニュ間、写真入り地図〔カルト・イリュストレ〕」(第二巻)、1860年

第二章 イリュージョンのリアリティ：過剰なイメージの戯れ

1. 都市とスペクタクル

19世紀中葉に出現したアーバニズムは、人、モノ、貨幣、情報の効率的な循環を要請する資本主義体制の確立にともなって生じる「意味論上の不毛化」（あるいは均質空間化）に対する解決策としてひとつの意味論的形式を与えるものであった。しかし、同時に、そうした意味論上の不毛化を逆に促進する側面も持っている。たとえば、美術史家のティモシー・J・クラークは19世紀中葉のパリにおいて実施されたオスマン改造が文化的・社会的条件に与えた影響を分析するなかで、資本（主義）と都市のイメージの関係について次のように述べている。

資本はそれ自身の表象、つまり地面の上に煉瓦や漆喰で計画されたり、その都市住民の心の中の地図として描かれた表象を持つことを必要としない。次のようにいうことさえできるだろう。資本にとって都市はひとつのイメージにならない——形式を持たない、想像力に、解読や誤読に、その空間についての諸要求の衝突に接近しない——ほうがよい。というのも、資本が、自らが破壊したそれ自身のイメージの場所を占める自身のイメージを大量生産できるように（Clark [1984: 36] ただし、強調は引用者による）。

ここでクラークが指摘しているのは、資本がその空間の内部で自らのイメージの破壊と生産を繰り返し、自身のイメージを大量生産することを可能にするために、都市は特定の形式を与えられるべきではないということだ。このとき、都市はそれをひとつの概念として表象する一枚のタブロー（まさに「特定の形式」である）によってはとらえられない。資本は自らを常に変化し続けるイメージとして都市の内部に大量に流通させる。そして、そうした資本＝イメージが常に利潤を生み出すことができるように、都市自身もそのイメージを常に変化させ続ける。つまり、都市とは自らのイメージを常に変化させ続け、そしてその内部で大量のイメージが消滅と生成を繰り返す場なのである。そうした都市の認識は「大都市と精神生活」におけるゲオルグ・ジンメル¹の認識に対応している。

[……] 急速に交替しながら密集するイメージ、一瞥で把握できるものの内部での著しい差異、予期されずして生じた印象 [……]。これらはまさに大都市の心理的な諸条件である（Simmel [1903=1976→1998: 270] ただし、訳文は一部改めた）。

こうした自らのイメージを常に変化させ続け、また大量にイメージが流通する都市という空間をひとびとはどのように知覚するのか？ おそらく、ふたつの方向性が考えられる。ひとつは「スペクタクル」としてのイメージの過剰のなかに耽溺して

知覚する方向性。もうひとつは、スペクタクルとしてイメージの過剰のなかに耽溺してしまうのではなく、イメージの過剰をショック経験としてとらえることによって都市を反スペクタクル的に知覚していく方向性⁴⁾。後者については後の章で改めて論じるが、ここではスペクタクルのなかに耽溺する知覚によって浮かび上がってくる都市のリアリティについて論じていく。

* * *

では、都市におけるイメージの過剰を「スペクタクル」としてそのなかに耽溺するとはいかなる都市の経験なのか？ この点についてはイメージの過剰としてスペクタクルが持つイデオロギー的な側面と心理的な様相から考察しなければならない。

まず、イデオロギー的な様相について、ここでいう「スペクタクル」とは都市における娯楽施設や大道芸のような個別的なアトラクション（あるいはそれらの総称）ではない。先の引用のなかで、クラークは資本のイメージの大量生産を論じていたが、資本の要請に従ってイメージを過剰に増殖させるとき、都市は、ギー・ドゥボールが「スペクタクルはイメージに変わるまでに蓄積されて、まさに資本となった」

(Debord [1971→1992=1993] ただし、強調は原著者による) という意味での「スペクタクル」の場となる。こうした過剰なイメージが資本として流通するには、都市空間が「交通諸関係の広がり」としての様相、いわば外延を持たずに無限に拡大していく均質空間としての様相を呈していなければならない。というのも、先にクラークの一文を引いて指摘したように、大量のイメージ＝資本を流通させるには、「特定の形式」によって限定されないほうがそれらを流通させるのに制約が少ないという点で利潤を生み出すのに適しているからだ。したがって、都市のスペクタクル化には都市にひとつの形式を与えると同時に（理念的には）無限に拡大する均質空間としての様相を浮かび上がらせるアーバニズムの確立が密接に関係している。実際、クラークは、オースマンのパリ改造が都市パリにあたえた新しいイメージこそスペクタクルのイメージであることを指摘し、過剰なイメージがめまぐるしく入れ替わるスペクタクルとしての都市のイメージは、都市の変化や都市の外延の重複や不明瞭さを反映し、階級のイメージを氾濫させることによって都市における本質的な階級関係を隠蔽することを分析によって明らかにする (Clark [1984: 36])。都市のスペクタクル化は、たしかに、大量のイメージの際限のない生成と消滅に基づいている。しかし、そこで消費されるイメージは極めて明快で統一的な「紋切り型」のイメージであり、それゆえにスペクタクル化は、都市内部における多元的なリアリティ、たとえば階級問題のような本質的な社会状況・問題を隠蔽するのである。そうした「紋切り型」のイメージが大量に流通する状況のなかで、「都市の紋切り型の心象＝画像〔イメージ〕」ができあがる。「花の都パリ」のイメージなどそのもっともたる例だ。紋切り型のイメージは都市のイメージを平板で一様なもの

にしてしまうのだ。

他方、都市の経験においてスペクタクルが持つ影響の心理的な様相について、ジンメルは、先の引用で挙げた都市の心理的条件（「急速に交替しながら密集するイメージ、一瞥で把握できるものの内部での著しい差異、予期されずして生じた印象」）を「過剰な神経刺激」と言い換える。したがって、都市とは急速に変化し対立しながら密集する過剰な神経刺激の場なのである。こうした過剰な神経刺激に晒されることによって、大都市に特有の社会形式として現れるのが冷淡さや無関心によって特徴づけられる「倦怠（飽きの態度）」である、とジンメルは述べる。ただし、この倦怠を、過剰な神経刺激から自らの神経を防衛するために刺激の量を低く抑制するための積極的な防衛態度ととるべきではない。ジンメルが、過剰な神経刺激は「神経を長く刺激してきわめて強い反応をひきおこし、ついには神経がもはやいかなる反応もあたえなくなるため、倦怠をうみだすのである」と述べている点に注意を払うべきである（Simmel [1903=1976→1998: 274]）。つまり、都市における倦怠とは、単純に神経刺激を低い状態に抑えるための防衛態度なのではなく、過剰な神経刺激を受け入れることに「慣れ」てしまうことによって浮かび上がってくる態度なのである。こうした過剰な神経刺激に対する「慣れ」という問題を視覚の問題として考えると、都市における過剰な神経刺激の問題は、ジョナサン・クレーリーが19世紀後半に生じたと分析している視覚の構造転換に関連してくる（以下、Crary [1994] による）。クレーリーによれば、資本の論理はそれまでの安定的で持続的な視覚の構造（われわれがいうところの「タブロー」としての視覚）を崩壊させると同時に、視覚の主体（観察者）に対して注視（attentiveness）の規律的体制を課すようになる。資本の論理が浸透した世界においては、「われわれの注視をあるものから別のものへと素早く切り替えていくことを自然なものとして受け入れ」なければならない（Crary [1994:23] ただし、強調は原著者による）。つまり、「イメージに変わるまでに蓄積されて、まさに資本となった」スペクタクルの社会では、大量に流通するイメージに注ぐ注視を次々と切り替えることに「慣れ」、それを「自然なもの」にしなければならないのだ。そうした注視の規律的体制を浮かび上がらせるのが、次々と視線を切り替えていく「注意散漫（distractio）」の状態である。過剰なイメージを流通させる資本が要求する注視の規律体制を受け入れる（「自然なものとして「慣れ」てしまう）と、注視することがそのまま注視の散逸へと裏返ってしまう。クレーリーは19世紀末——1870年代から80年代——に生じた注視と注視の散逸とが表裏一体になった視覚の問題を、同時代に心理学の領域において浮上してきた失認症（agnosia）の問題と平行して論じている。失認症とは光学的に対象をとらえている（眼球の網膜には像が映っている）が、「対象を概念的ないし象徴的に同定することが不可能な状態、認知の失敗、視覚情報がある種の原初的な異和感をもって経験される状態」、すなわち「純粋な視覚意識」である（Crary [1994: 32]）。「注視をあるものから別のものへと素早く切り替えていく」規律体制を身

体化することによって、過剰に流通するイメージを視覚的に意味づけることなく純粹な視覚情報として受け入れること。これは、過剰な神経刺激に長い間晒されたため何の反応も示さなくなる「倦怠」の視覚の領域における現れである⁽²⁾。

われわれは、都市のスペクタクル化という状況において、その状況のなかに耽溺する都市経験において浮上してくるふたつの様相を概観してきた⁽³⁾。次に検討すべきは、これらの経験がどのような都市の視覚性を生み出したかという問題である。

2. 近代生活の絵画

19世紀の急激に進行する近代化という社会状況のなかで、絵画は近代都市というテーマを発見する。もちろん近代以前に都市を表象しようとする絵画の実践が存在しなかったわけではない。ルネサンスも都市で生まれた芸術運動であったし、18世紀にはヨーロッパの各地方をめぐりながらさまざまな都市の風景を描いた画家たちがいた。これらは、理想都市のイメージや廃墟画に典型的に現れていたように、伝統的な絵画原理のなかで理念的なテーマの舞台として都市を描いたものである。しかし、19世紀以降の画家たちは、自分たちが巻き込まれている近代化という現象に向かい合うなかで、理念ではない現実の都市というテーマを発見し、それを描くための新しい様式を生み出していったのだ。社会批判的な意図を持って都市の日常生活——とりわけ労働者階級や下層階級の生活といった都市の暗部——を描いたリアリズムの「記録」的な様式はそうした近代の都市と絵画の出会いの先駆である。この様式の視覚性は、われわれが先に検討してきた、都市の暗部に光を照射し、不可視＝不可知な部分を可視化＝可知化していくという19世紀都市写真の視覚性に対応している。実際、このリアリズムという絵画様式は、公式には1839年に発明されたことになっている写真というメディアの存在と深く関わっている⁽⁴⁾。リアリズムというかたちで展開していった都市の絵画イメージは、ある意味、写真というメディアと文化的に競合していたのだが、絵画の写実性は写真の写実性とうていかなわない。そうして絵画は都市を表現するためのリアリズムとは別の美学を見出していく。その別の様式の出現には、「スペクタクル化する都市」という社会状況が密接に関連してくる。

(a) パリ：印象派

都市のスペクタクル化という状況のなかで、都市が絵画の領域で新たな表現様式を見出すのは1870年代のフランスにおける印象派 (Impressionism) の登場においてである。モダニズムの絵画として美術史のなかに位置付けられている印象派絵画は、まず、そのテーマという側面において都市、とりわけパリと関連している。印象派のテーマが近代的であったのは、彼らの描いた絵画が、それ以前の伝統的な絵画が神話や歴史的な出来事を想像的に描いたものであったのに対し、近代資本主義の成

立にともなう、ひとびとの新しい日常生活、とりわけパリとその近郊におけるブルジョワ階層の日常生活を描いたことにある。すなわち、18世紀末から19世紀にかけての資本主義システムの確立にともなう劇的に変化した大衆と大衆文化——たとえば都市の群衆、鉄道、娼婦、カフェ、ダンサー、郊外生活、商業化されたレジャーなど——がテーマとして描かれたのだ。印象派の画家たちは、資本主義が生み出した近代生活の諸記号を描くことによって、それらが流通する空間としての都市パリのイメージを描いた。クラークが丁寧に分析して見せたように、印象派は、そうした都市パリにおける近代生活のスペクタクル性をテーマとして描くことによって、モダニズムの絵画たりえたのである（Clark [1984]）。

しかし、印象派の絵画が近代、そして都市と結びついていたのはそのテーマにおいてだけではない。モダニズムの絵画としてのその画法が都市と密接に関わっていたことを見落としてはならない。ルネサンス以来、絵画を支配していたのは厳密な線遠近法であり、そうして得られるイメージは客観的世界の写像としての理念的なイメージであった。しかし、印象派の画家たちの画法が近代的であったのは、彼らが、ルネサンス以来の伝統に懐疑を差し挟み、（「印象」というその名が示しているように）画家の主体的視覚経験を描いた点にある。彼らの描くイメージは、視覚の主体としての画家の網膜に対する刺激として経験された光の印象を画布〔カンヴァス〕に定着させたものである。印象派のイメージは画家の網膜に対する刺激として経験された光の印象である点で、画家の身体的経験——視覚経験——の再現＝表象（representation）であり、その意味で主観的なイメージである。クロード・モネやエドゥアール・マネに特徴的に見られる、描かれるものの輪郭を曖昧にしてしまうような、絵の具を筆でおいていく筆触や、そうした画法を極端に押し進めたジョルジュ＝ピエール・スーラの「点描画法（pointillism）」は網膜における光の刺激を表現していくうえで確立していったものである。

こうした印象派の画法上の特徴は、現実の世界におけるものの秩序を光の強弱に置き換えることになる。それは絵画イメージにおける「平面性（flatness）」という特徴を浮上させる（Clark [1984: 13]）。伝統的絵画のイメージはものの秩序を反映しており、描かれるもののあいだに空間的な前後関係などのヒエラルキーが存在していた。したがって、図（主要なモチーフ）と地（背景）の違いは一目瞭然であり、そうした関係性のなかからイメージは自ずと明解な意味を獲得することになる。それに対して、印象派の絵画は、描かれるあらゆるものを光の強弱に置き換えて描いているため、そこには物の秩序は反映されない。描かれるものは人も背景も光に刺激という要素に均され、それらのあいだの区別は曖昧にされてしまう。たとえば、スーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後（Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte）》（1884-1886年）は、画面前景左側で寝そべっている労働者階級の男性もその右側に立っているブルジョワ階級風に着飾った男女（夫婦？）も、そして人間も背景も等しく色彩の点の集まりとして描かれている（図2.1）。また、

そこに描かれているひとびとについてもそれぞれの個性はできる限り排除されており、彼／彼女らが所属する社会階層を示す最低限の記号だけがかろうじて描かれているにすぎない（Nochlin [1989=1996: 225-227]）。このように、印象派の画法上の特徴によって、現実の社会における差異の秩序はことごとく曖昧にされ、極めて一様＝平面的（flat）な世界として表象されているのである⁶⁾。こうした印象派の画法上の特徴と都市経験の関連についてヴァルター・ベンヤミンは次のように表現している。

[……] 眼にとって、先の課題〔都市において動く群衆の光景に目を慣らすこと〕を克服したあとでは、自分が新たに獲得した能力を確かめてみる機会が来るのは、まんざらありがたいものではないであろう。[……] 色彩の斑点の騒乱から画面を作り出すという印象主義絵画の手法は、大都市住民の目にとってなじみになった経験の、ひとつの反応ということになる（Benjamin [1938=1995: 484] ただし、〔〕は引用者による）。

このように、印象派絵画における視覚性は、イメージの過剰に対する視覚の「慣れ」の反映としてとらえられる。つまり、印象派におけるもののヒエラルキーの崩壊と平面的な視覚性は、注視と表裏一体となった視覚、すなわちスペクタクル化された都市において顕在化してきた視覚を表象しているのである⁶⁾。さらに付け加えるなら、マネの《フォリ＝ベルベージュのバー（UnbarauxFolies-Bergère）》（1882年）〈図2.2〉や《温室にて（Danslaserre）》（1879年）〈図2.3〉、およびスーラの《グランド・ジャット》などに描かれているひとびとがある種の倦怠、注意散漫、都市生活の新たな娯楽に対する無表情（無関心）の状態にあることも重要である（Clark [1984: 253-255] , Crary [1994: 35] , Nochlin [1989=1996: 220-222]）。こうしたモダニズムの絵画において、都市における過剰刺激に対する反応は、そのイメージを構成する視覚原理であるとともに、都市生活を示す記号として描かれるモチーフでもあったのである。

さらに、モダニズムの絵画において特徴的な平面性がイメージの大量流通とも密接に関係していることを指摘しておきたい。絵画における平面性は「大衆〔ポピュラー〕的なもの」と結びつく。この「大衆性」は、スペクタクル性のなかに存在するブルジョワの属性を示すものであり、モダニズムの絵画の平面性はこのスペクタクルの観客としてのブルジョワの世界観を端的に示すものである（Clark [1984: 205]）。そして、大衆的なものとしての平面的なイメージは、同時代に生まれたポスター、商品ラベル、ファッション印刷、写真といったイメージのメディアと合流していくのだ（Clark [1984: 13]）。この点は、とりわけ写真イメージとの関連で興味深い。というのも、先に述べたように、リアリズムという点で都市を表象するイメージとして写真と絵画は文化的に競合していたのだが、写真イメージにおける写実性の圧倒的優位ゆえに、絵画は都市を表現する写実主義とは別の美学として印象

派へと行き着いたはずからである⁷⁾。お互いに別の美学で都市と向き合おうとしていた写真と絵画は大衆性という点でもう一度出会うことになる（この点については、写真イメージの大衆化を分析する際に再び言及する）。

(b)ベルリン：分離派〔ゼツェッション〕とムード画

ドイツにおける、都市（生活）を描く絵画としての印象派の受容はフランスとはずいぶん異なる。ベルリンは19世紀に入ってから成長を遂げた、とりわけドイツ帝国の首都となった1871年以降急激に成長を遂げた都市でヨーロッパの諸都市のなかでも後発の都市にあたる。1800年頃には人口17万人ほどの比較的静かな都市であったのだが、一世紀のあいだに人口200万人を越えるほどに急成長を遂げた。この急激な成長にともなう甚だしいまでに急激な近代化は、ベルリンという都市の醜さを嘆く言説を数多く生み出した。さらに、都市の急成長への対応の失敗は、劣悪な住環境の問題を浮上させ、都市を醜いものとする言説をさらに助長することになる（Haxthausen [1989: 61-62]）。こうした「醜い」都市ベルリンは、画家たちの眼には描く価値のない俗悪なものに映っていた。たとえば、フランスにおける印象派の運動から20年ほど遅れて、1890年代にマックス・リーバーマン、ロヴィス・コリント、マックス・スレーフォークトといった画家たちがフランスの印象派に影響を受けた絵画イメージを描き始める⁸⁾。しかし、彼らは住居やアトリエをベルリンの中心地に持ちながら彼らはベルリンという都市をテーマに描くことはほとんどなかった。たとえば、リーバーマンは絵画のテーマとしての都市を否定していたわけではなく実際に描くこともあったのだが、それでも描かれる都市は自らが生活するベルリンではなくアムステルダムやハンブルグであった（Haxthausen [1989: 61]）。それほど、「醜い」都市ベルリンは絵画のテーマとしての価値を認められていなかったのである。

外国の新しい美術の潮流を積極的にドイツに取り入れようとしたリーバーマンらは、美術アカデミーの保守的傾向に同調できず、自由な作品発表活動を展開する場を求めて1899年にベルリン分離派〔ゼツェッション〕を結成した⁹⁾。このベルリン分離派においても都市は必ずしも絵画イメージの主題としての価値を与えられたものではなかったのだが、その芸術運動のなかから19世紀末の「醜い」都市ベルリンを、そしてそこでの生活を描く画家たちが現れる。

同時代人たちがその醜さゆえにベルリンという都市というテーマを取り上げなかったなかで、ハンス・バルシェクはベルリンをテーマとして積極的に描いた画家のひとりである¹⁰⁾。バルシェクは彼の絵画イメージのなかに、都市の郊外における生活、とりわけ労働者やクラインビュルガー（小市民〔プチ・ブルジョワジー〕）の生活を描いた。ベルリン分離派における都市の絵画イメージを分析したチャールズ・W・ハクストーゼンは、バルシェクの都市生活を描いた絵画イメージについて「彼の主題に対する善意のこもった感情に満ちあふれており、しばしば逸話的なもの（the

anecdotal) に陥ってしまう」と述べている (Haxthausen [1989:64])。たしかに、バルシェクの絵画イメージは、同様に都市における労働者の状況を描いていた初期のケーテ・コルヴィッツの絵画イメージに見出されたような社会批判を含んだ力強い表現は見られず、都市生活における具体的な出来事を描いているという意味で逸話的である。しかし、世紀転換期におけるベルリンの絵画イメージを分析したジョン・ツァプリッカは、ベルリンにおける労働者の姿を描いたバルシェクの典型的な絵画イメージを詳細に検討し、それが単なる逸話的なイメージを越えることを指摘している。ツァプリッカによると、バルシェクのベルリンのイメージは、それがベルリンのどの場所を描いたのかが不明瞭でありながら、ベルリンにおけるある特定の地区に生活している特徴的な人物を喚起させる——それゆえに「逸話的」なのである。しかし、画面のなかにベルリンという都市の諸機能——生産の機能や交通の機能など——を示す典型的な記号——工場、煙突、鉄道、高速鉄道〔シュタットバーン〕、信号、高架橋、駅など——とその関係性を注意深く配置したバルシェクの絵画イメージは、そうすることによって「ベルリン」という都市をイメージのなかに舞台化 (staging) しているのである (Czaplicka [1990: 4-8])。したがって、彼のイメージにおける鉄道や工場といった産業の光景は都市の発展を表象するために描かれているのではない。産業の光景は都市の機能を示すような諸記号のパターンとして描かれ、都市生活が展開する舞台として描かれているのである。われわれは、フランス印象派の画家たちが、近代生活の諸記号を描くことによって、それらが流通する空間としての都市パリのイメージを描いていたことを既に指摘しておいた。この点に、産業の都市としての諸記号を描くことによって都市生活が展開する都市空間を舞台化するバルシェクの視覚性に対応するものを見出すことができる。

また、バルシェクとは違ったかたちで都市のイメージを描いた分離派の画家にレッサー・ウリーがいた⁽¹⁾。彼は絵画を勉強するためにパリに短期間滞在していたときに絵画のテーマとしての都市を発見した。帰国後、ベルリンで創作活動を開始した際に都市を描きはじめから、都市は彼にとって特別な主題であった。彼が描く都市のイメージは、バルシェクのイメージと同様に都市の発展を描こうとするのではなく、その構図的な特徴や逸話になってしまうことを回避しようとする態度を示している点にフランス印象派からの明らかな影響が見て取れる (Haxthausen [1989: 65])。特に、ウリーの描いた冬のベルリンの夜景のイメージは、街灯の明かり、蒸気のかすみ、暗闇のなかの雪などが描かれ冬の夜のムード (Stimmung) を強調している。ウリーはこのような都市における夜の闇と天気が都市の姿を幻想的に変えてしまうムードの効果に関心を抱いていた (Haxthausen [1989: 66])。ユーグントシュティールを代表する芸術家であるアウグスト・エンデルは、ムードを強調するこの「印象派的」な美学を、都市ベルリンの醜さを美しさへと逆転させる美学として語っている。エンデルによれば、夜の闇の中に浮かび上がる建築物や街灯の明かりは、ベルリンを「われわれが子供の頃に語ってもらえたどんなお伽話よりも

華やかで魅力的」な場所に変えてしまうのだ (Haxthausen [1989: 66] より再引用)。

「ムード画 (Stimmungsbild)」に結実するこうしたムードの美学において、醜く芸術的な価値を欠いていたベルリンという都市は芸術的表象のテーマとして描かれるようになる。同じくベルリン分離派で活動したフランツ・シュカルビナの描く都市のイメージも「ムード画」としての様相を呈している¹²⁾。彼の絵画イメージにおいても、鉄道のような急激な近代化を物語るようなモチーフは暗闇のなかにかろうじて見て取れるように描かれ、その中でガス灯や家屋にともされた電気の光が浮かび上がっている。「人工照明、およびムードを醸し出すような煙や蒸気のヴェールの絵画的効果はその環境 [ベルリンの産業的環境] を次のように浮かび上がらせる。すなわち、その環境に華やかさとドラマを与え、スペクタクルにしてしまう」のである (Czaplicka [1990: 11] ただし、[] は引用者による)。「ムード画」はぼんやりとした都市の風景のなかにかろうじて浮かび上がる街の明かりという見る人のムードを盛り上げるような都市の姿を描くことで、視覚的に消費されるスペクタクル化された都市の経験を表象している。ツァプリッカは、そのようなムード画の絵画的効果について次のように述べている。

[ムード画において、都市という] 場所の経験は [……] 理性的であるよりもむしろより感情的なものとなる。[……] その全く主観的な前提が示唆するのは、都市はその複雑性、異質性、広がりにおいて、見る人が感じるムードへと縮減されうることだ。[/] そのような縮減とは一時性 (impermanence) への縮減である。対象の恒常性と具体性は、雰囲気の一時的な状況と見る人の主観的反応の両方において否定される。客体としての都市 (city-object) はその効果において文字通り物質性を剥ぎ取られている (dematerialized) のである。ムード画においては、[描かれている] 特定の場所を同定することは二次である。[……] 絵画的効果が物質的、客観的、ないし歴史的な現前に優越するのである。[……] 人工物としての都市の巧妙な否認とこの環境を作ってきたことに対する人間性の責任の巧妙な放棄が存在する (Czaplicka [1990: 15] ただし、[] および強調は引用者による)。

スーザン・バック＝モースは、ムード画のこうした絵画的効果を、芸術が娯楽として、すなわち資本主義的な商品世界の一部としてファンタズマゴリア的な社会に参入してきたことの証拠として論じている (Buck-Morss [1992: 23-24])。「ファンタズマゴリア」とは18世紀末から19世紀にかけて上演された、それまでになかったほどの「リアリティ効果」を与えることができた幻灯の上映形式であるのだが、バック＝モースによれば、資本主義の論理が支配する19世紀社会においてはファンタズマゴリア的なイリュージョンが社会に作用しているという (Buck-Morss [1992: 22])。彼女は、ファンタズマゴリア的なイリュージョンの社会的作用をドラッグによる幻想と比較しながら次のように述べている。

〔ファンタズマゴリアの〕目的は環境刺激をコントロールすることによる共感覚システムの操作である。それ〔ファンタズマゴリア〕は、感覚を失わせることではなく感覚を溢れさせることによって有機体を麻痺させる効果を持っている。刺激されたこれらの知覚器官が意識を変えてしまう。ドラッグにも似ているが、そうになってしまうのは、化学的な改変によってではなく感覚的な気散じ (*distraction*) によってである。そして、それらの経験は個人的に経験されるというよりも集団的に経験されるのである。〔……〕結果、ドラッグとは異なり、ファンタズマゴリアは客観的事実としての位置に収まる。ドラッグ中毒者は彼らの〔ドラッグによって〕変更された知覚のリアリティに異議を申し立てる社会と対峙するのだが、ファンタズマゴリア的な陶酔それ自体は社会的規範となるのだ。〔ファンタズマゴリアによる〕補完的リアリティに対する感覚的な耽溺が社会的統制の手段になるのだ (Buck-Morss [1992: 22-23] ただし、〔〕および強調は引用者による)。

「感覚を溢れさせること」とは、すなわち、「過剰な神経刺激」を受け入れることに慣れてしまうことである。ファンタズマゴリア的なイリュージョンが作用する社会においては、そうした過剰な刺激に対して感覚を「麻痺」させるのではなく、それに対して感覚を溢れさせる、つまり「慣れ」てしまわなければならないのだ。この点は、われわれが検討してきた都市の視覚性の問題と対応してくる。資本の論理は都市にイメージを過剰に流通させる（「スペクタクルの社会」）。そうしたイメージの過剰に対して感覚を溢れさせる＝慣れてしまうことによってファンタズマゴリア的なイリュージョンとしての都市のリアリティが浮かび上がる。ムード画はそうした都市のリアリティの表象である。しかし、そうしたイリュージョンとしての都市のリアリティが「社会統制」の手段である場合、その統制の〈主体〉とは誰なのであろうか？ それはいうまでもなく「資本」である。ひとびとは資本（主義の論理）によって都市をファンタズマゴリア的なイリュージョンとして経験「させられて」いるのだ⁽¹³⁾。

* * *

われわれがフランスの印象派やドイツの分離派やムード画といったモダニズムの絵画に見出してきたのは、都市空間をさまざまな記号が流通する空間として平面化、劇場化、あるいはある種のイリュージョンとして再構成する視線である。それは「フィクションとイリュージョンの美学」ということができるだろう。そうした美学を生み出してきた都市の経験、すなわち過剰な神経刺激に対して感覚を溢れさせることによって「慣れ」てしまう経験は、具体的な対象性（物質性）を欠いた、際限なく生産と消滅を繰り返すイメージや記号の表層的な経験である。いや、それが本来の意味で「経験」であるかということ自体が問題なのだ。ベンヤミンが「経験

の「貧困」というとき示しているのは、まさしくそうした経験ではなかったか⁽¹⁴⁾⁽¹⁵⁾？

経験の貧困——このことを、人間たちが新しい経験を切望しているかのように理解してはならない。彼らはいま、新しい経験を求めているのではなくて、そもそも、もろもろの経験から放棄されることを切望している。[……] 彼らは何もかも、〈文化〉も〈人間〉も貪り食ってしまって、すっかり満腹したあげくうんざりしている。[……]〔そして、〕うんざり気分のあとにやってくるのは、眠りである (Benjamin [1933=1996: 382] ただし、□ および強調は引用者による)。

そういう意味で、ひとびとがスペクタクル化していく社会のなかに耽溺して経験する都市は、決して物質性を帯びた現実の都市ではなく、むしろ、そのなかでひとびとが眠らされている、際限なく増殖していく都市の表層的な記号やイメージの戯れ＝イリュージョンなのである。では、ひとびとを、記号やイメージの戯れ＝イリュージョンとしての都市のなかに眠らせる「主体」は誰であるのか？ それは結局、スペクタクルとしてイメージに変ずるまでに蓄積された「資本」であり、それを可能にしたのは、スペクタクルを可能にする社会工学的なテクノロジーとしてのアーバニズムなのである。モダニズムの絵画における「フィクションとイリュージョンの美学」は、こうした記号やイメージの戯れ＝イリュージョンのなかでの眠りの経験を表象しているのである。

3. 写真メディアにおける都市：商品としての写真イメージ

写真イメージはその圧倒的なリアリズムを武器に、可視化することによって可知化するメディアとして主に「記録」の目的ために用いられようとしていた。写真におけるリアリズムの圧倒的優位のため、絵画はリアリズムとは別の表現様式（フィクションとイリュージョンの美学）で都市と向かい合っていたのだが、19世紀末、写真が絵画に近づいていく動向が出現していた。写真と絵画は、実際には、「リアリズム」と「フィクションとイリュージョンの美学」というように明確に異なる道に分かれて進んでいったのではなく、印象派の画家が写真を利用して絵画イメージを製作していたり写真絵画主義〔ピクトリアリズム〕が絵画的な写真芸術を目指したりと、お互いの表現様式に相手の特徴を取り入れようとしていた点も認められる⁽¹⁶⁾。しかし、ここで問題にしたい写真と絵画の接近は、モダニズムの絵画イメージと写真イメージの「平面性 (flatness)」の問題である。先にも述べたように、モダニズムの絵画における平面性は「大衆〔ポピュラー〕的なもの」に結びついていた。そうした結びつきはモダニズムの絵画の職人仕事の明快さを通して成り立っていたのだが、イメージの大衆性とその平面性において提示されたとすれば、そうした平面的なイメージが実際に大衆的といえるほど大量に生産されたのはポスターや写

真、印刷物などの複製可能なイメージにおいてである（Clark [1984: 13]）。その点で、イメージの大衆化において写真が果たした役割は大きい。われわれは、イメージの大衆化という文脈においても都市と写真の関係を検討しておかなければならない。実は、このイメージの大衆化という事態に及んで都市と写真の関係は大きく変容しているのである。

ところで、写真による都市の記録が始まる19世紀中葉というのは、写真や印刷の技術的改良がすすんでいった時代でもある。撮影機材や感光材の改良に関しては、イギリスの肖像彫刻家フレデリック・スコット・アーチャーが「コロディオ法（湿版法）」を1851年に発表し、これを機にダゲレオタイプやカロタイプは急速に廃れていくことになる⁽¹⁷⁾。1870年代後半に登場した「ガラス乾版」は撮影・現像・定着の処理の利便さもあってコロディオ法に取って代わっていった。写真出版物に関しては、ルイ＝デジレ・ブランカール＝エブラールが1851年に写真印刷工場（*imprimerie photographique*）をリールに設立し、その翌年には写真を貼り付けた出版物（マキシム・デュ・カンの『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』）を大量生産するに至った⁽¹⁸⁾。写真印刷技術に関してはイギリスのウォルター・ベントレー・ウッドブリーが1864年に写真凹版印刷の一種「ウッドブリータイプ」を開発し特許を取得した。1880年にはスティーヴン・H・ホーガンが考案したハーフトーン・プロセスを用いて網版による初の写真印刷が世に出る。

このような写真や印刷の技術改良を背景として、写真が社会に急速に普及するようになっていった。たとえば、写真の大衆化という現象に言及する場合によく取り上げられる事例に、アンドレ＝ユジェーヌ・ディスデリが1854年に考案したカルト・ド・ヴィジット（名刺判写真）がある。ここで、このような写真イメージの二次的な使用法を含めて「写真メディア」と呼ぶことにしよう。写真イメージを大量に流通させることを可能にした写真メディアの登場は、写真イメージを「記録」の手段から切り離してコモディティのなかに組み込み、それを商品＝資本として都市空間に流通させる。それは、文字通り、資本としてのイメージである。写真イメージの登場も都市のスペクタクル化という文脈のなかに位置付けられるのだ。ここで都市のイメージを普及させた写真メディアについて考えるならば、絵葉書とステレオスコープという写真メディアを忘れるわけにはいかない⁽¹⁹⁾。このふたつの写真メディアにおいて、写真イメージと都市のリアリティの関係を見ていこう。

(a) 絵葉書

写真イメージが大衆化するきっかけになったのは、絵葉書の大流行だといわれている。1894年、イギリスの郵政省が私製の葉書を郵便物として投函することを初めて認めた。その後の10年たらずのあいだに、絵葉書が流通量はイギリスだけでも年間六億枚に達したと見られ、世界規模にすると年間七億枚に達したと見られている（Westerbeck; Meyerowitz [1994: 82]）。このように19世紀の末になって登場した

絵葉書は厳密にいうと写真ではなく写真を印刷した印刷物なのであるが（ちなみに、カルト・ド・ヴィジットは写真のプリントである）、それゆえに安価でかつ大量に複製することが可能であった。その点で写真イメージが社会に普及していったことに与えた影響は大きい（この点で、イメージの大衆化にとって写真印刷技術の発展は重要である）。都市写真との関係でいうなら、カルト・ド・ヴィジットのイメージが有名人の肖像であったのに対し、絵葉書はそれに留まらず事件や名所旧蹟など写真も使用し、その中にはもちろん都市写真もあった。既存の写真イメージを絵葉書にすることもあったようだが、絵葉書に使用するために写真を撮影する会社もあらわれる。ジュール、アンリ、ルイのセベルジェ兄弟は絵葉書の原版となる写真の撮影を請け負う会社を1899年に創始し、パリを含むフランス国内の諸都市を撮影して廻っている⁽²⁰⁾ (Westerbeck; Meyerowitz [1994: 81])。合衆国では、地方都市の事例ではあるが、ミルウォーキーのJ・R・テイラーが絵葉書に適した地方色豊かなストリート・フォトグラフィーを売って生計を立てていたし、アイルランドのダブリンでは写真スタジオの経営者ウィリアム・ローレンスは、カメラマンのロバート・フレンチを撮影旅行に出し、そこで撮影してきた写真イメージを絵葉書にして販売したりしていた (Westerbeck; Meyerowitz [1994: 82-83])。こうした活動のなかで、写真を商品として販売する写真スタジオが確立していったのである。

絵葉書に用いられる写真イメージに特徴的なのは、それが「何を」撮ろうとしているのか極めて明快である、という点である。それは郵便という情報伝達のコミュニケーションと結びついているのだから当然といえば当然だが、絵葉書はそのイメージが伝達しようとするものは何であるのかが誰にでも一目瞭然で判明しなければならないのだ。したがって、商品としての絵葉書のイメージは大衆的な「紋切り型」に収斂していく。絵葉書における写真イメージは、解釈を必要とするイメージであるというよりも、即時的に何を指示しているかが理解可能な「情報 (information)」であり、それ自体で理解可能な表層的なイメージであり、記号である。だから、都市のイメージであればその都市をすぐさま連想させるような名所や出来事のイメージが用いられる（たとえばパリであれば着飾ったひとびとで賑わうオペラ座やブルヴァールなど）。実際、セベルジェ兄弟が撮影した絵葉書に使用された都市写真を見てみると、そこに写し出されているのは着飾ったひとびとや行き交う馬車で賑わう誰が見ても一目瞭然な「紋切り型」のパリの一様相である（図2.4）。ある都市を連想させるあらゆる名所や出来事は徹底的にイメージ化され絵葉書になっていく。そして、そのイメージ化のプロセスはとどまることを知らず、都市の「紋切り型」のイメージを際限なく増殖させていく。そういった意味ではある都市を絵葉書によって構成することができるようにも思えてくる。実際、絵葉書は、実際の都市の一場面を撮影した写真を印刷物として複製したものであり、都市についての情報を極めて明快なかたちでイメージ化したものであるのだからそれも当然である。しかし、絵葉書がいくら膨大に生産され流通するからといっても、都市のあらゆる出来事を

ひとつの漏れもなくイメージ化することは不可能である。いや、むしろ、膨大に生産される絵葉書は都市にとっての紋切り型のイメージを反復的に生産しているにすぎないので、それが表象する都市のリアリティは多様化していくというよりも、むしろ、紋切り型が与える一様なリアリティに収斂していくと考える方が正しいだろう。したがって、絵葉書における写真イメージは、その膨大なイメージが社会に流通し集積していくなかで、内実がきわめて希薄な都市のリアリティを生み出していく。そうした事態は、都市のリアリティ自体が表層的なイメージや記号の大量な流通（あるいはそれらの戯れ）として現れていると捉えることができる。

(b)ステレオスコープ

ステレオスコープとは、両眼視差〔パララックス〕——左右の眼が同一の点に焦点を合わせるときにふたつの眼の間隔によって生じる視軸のズレ——を利用して、各々の眼がほんのわずかに異なるイメージを見ることによって擬似的に立体的なイメージを経験する視覚装置である。立体イメージを経験できるステレオスコープという装置自体はすでに1832年に考案されている。ステレオスコープは、発明当初、幾何学的な立体を描いた図版を用いていたが、1839年にタゲレオタイプ——一点ものの（複製不可能な）銀板写真——が発明されると実際の風景を撮影した写真を用いるようになる。そして、カロタイプが改良を重ねて写真イメージが安価で大量に複製可能となった1860年代から70年代、ステレオスコープは欧米で爆発的に流行し大量に生産された。都市写真もステレオスコープで頻繁に用いられていた⁽²¹⁾。

ステレオスコープの立体的な視覚の経験は、その原理が各々の眼がわずかに異なるイメージを見ていること、すなわち視覚的な差異の効果である。

われわれの眼は、画面全体で三次元性をたっぷり味わいながら映像〔イメージ〕を横断するのではなくて、分離した領域のここかしこを局所的に経験することによって横切っていくわけだ。写真なり絵画なりを真正面から見つめるとき、われわれの眼の輻輳角は特定の角度に固定されており、そのことで映像表面は視覚的な統一性を与えられている。しかしステレオ映像の読解または走査は、輻輳角の差異の集積として現象するのであり、それゆえ、単一の映像の内部に強度の異なる立体映像の継ぎ接ぎ細工〔パッチワーク〕を見せるという視覚効果を生み出すのである（Crary [1990:125-126=1997186] ただし、強調は引用者による）。

視線がある対象に固定されないこと、すなわち視線が対象を次々と切り替えて「浮遊」していることがステレオスコープの視覚経験において本質的なのである。これは、われわれが都市の心理的特徴である倦怠の視覚における現れとして指摘しておいた、注意散漫と表裏一体になった注視に対応している。実際、ステレオスコープに都市写真がしばしば用いられたことも、ステレオスコープがそれを覗き込む主体に課す視覚的規律と都市の視覚がある種の類似性をもっていたことによるのである。

ステレオスコープの立体的な視覚の経験、すなわちリアリティ効果が十分に発揮されるには、「映像のなかに、視軸の輻輳角の大きな変化を要するような点が充分になければならない。したがって、ステレオスコープの映像のもっとも強烈な経験は、モノでいっぱいになった空間」のイメージが適している。そういった理由で「混雑した都市の情景といったものを写したステレオ・カード〔ステレオスコープに使用される写真イメージ〕が、数え切れないほど撮られているのである」（Crary [1990: 124-125=1997: 183-184] ただし、〔〕は引用者による）。このように、ステレオスコープという視覚装置の原理それ自体が都市の視覚性と密接に関係している。都市の視覚性とステレオスコープによって得られる視覚経験は相互浸透しているといえよう。

ところで、ステレオスコープに用いられた都市のイメージとはどのようなものだったのか？ シェリー・ライスは、マルヴィルの都市写真とステレオスコープ写真家のオーギュスト＝ラング・オーサンのそれとを比較して次のように述べている（図 2.5）。

マルヴィル〔の都市写真〕の構図〔コンポジション〕は中枢化され静的で均衡が保たれている。それに対してオーサンのそれは活気のある対角線、エネルギーの渦、フレームによって「カット」された被写体（建築物とひとびとのどちらとも）に満ちている。そしてそれゆえ、それがより広大な眺望を暗示するような「生活の断片（slice of life）」であることを伝えているのである（Rice [1997: 106-107] ただし、〔〕は引用者による）。

オーサンの都市写真は、マルヴィルの都市写真のように安定していて統一性をもった理念的な表面としての都市のイメージを提示するのではなく、多くのモノに満ちたダイナミックな空間としての都市における「生活の断片」を表象している。しかし、ライスがいうように、それが都市全体の部分として都市を表象していると考えるのは、ステレオスコープというメディアを通してイメージが大量に消費されるという「社会のスペクタクル化」という状況に立ち戻って考える場合に十分ではないように思われる。ステレオスコープに用いられた都市写真はたしかに都市のアクチュアリティを孕んでおり都市の日常生活を表象する「ドキュメンタリー」的な性格をもっており、そういう意味では都市の日常生活の一部を切り取ったイメージだということもあながち間違いではない。しかし、そのアクチュアリティはドキュメンタリー性を求めるがゆえに志向されたものではない。そうした写真メディアに都市写真が用いられたのは、その記録性によってというよりも、その商品としての「エンターテインメント性」ゆえなのだ。ステレオスコープのアクチュアリティは、資本主義社会のなかで商品として流通するために求められる「新しさ」である。人やモノで溢れた都市写真は、「立体視」という視覚的快樂を得るために用いられたのだ。ステレオスコープに用いられた都市写真には歴史性＝時間性が欠如しており、それ

が表象するのは常に「現在」——「永遠の現在」——である (Rice [1997: 113]) のだが、それはその写真イメージが商品としてコマースリズムに組み込まれているためなのである。したがって、それは全体としての都市の断片なのではない。都市の記号として夥しく増殖し続けるイメージのなかのひとつという意味での断片なのである。したがってステレオスコープに使われている都市写真においては、何が「写っているか」が問題なのではなく、何が「見えているか」というイメージの表層性が重要な問題なのである。

それゆえに、ひとびとがステレオスコープというメディアを通して都市写真を受容するのはそれが都市のアクチュアリティを記録しているからではない。むしろ、ステレオスコープが可能にする「立体視」というイリュージョンがもたらす視覚的快樂ゆえに受容するのである。そして、われわれはステレオスコープの視覚性と都市の視覚性が相互浸透していることを確認しておいた。立体視のイリュージョンをもたらすステレオスコープの流行という現象は、都市の経験＝リアリティが過剰なイメージが創り出すイリュージョンのなかに耽溺する視覚的快樂の様相において現れていることを示しているのだ。

* * *

都市写真はこれらの写真メディアと協同することによってコマースリズムのなかに組み込まれて都市を表象する。こうした都市写真のなかに写し込まれる都市、それはさまざまな記号・イメージが大量に流通している空間である。都市写真は、自らが生まれてくる過剰なイメージが増殖する空間としての都市の姿を写し込み、再びイメージとしてその空間に流通していく。では、資本主義社会のコマースリズムに組み込まれることによって、都市写真が表象する都市はどのように変容していくのか？ この変容は、ジル・ドゥルーズが指摘した「規律の社会」から「管理の社会」への変容になぞらえることができる (Deleuze [1990→1992])。ここでの「規律の社会」とは、もちろんフーコーが指摘したような、閉じられた空間において監視されることによって主体が「規律化」されていくような社会である。それに対し「管理の社会」とは開放的でフレキシブルなシステムによって主体を「管理」する社会である。そして、前者が個別的な鑄造として「鑄型 (molds)」であり、後者が常に変化しつづける自己-変形のような「変調 (modulation)」であるという (Deleuze [1990→1992: 4])。19世紀都市写真がフーコーがいうような一望監視的な「監視」の効果を持ち、その効果によって都市の出来事を「概念の都市」という理念的な全体性の形象——まさしく閉じた形象である——に回収しようとしていたことを想起するなら、「概念の都市」という理念的な形象が規律の社会における鑄型と結びつく。他方、ステレオスコープや絵葉書のような写真メディアに用いられるその表層性において受容され、無際限に増殖していく都市写真は「変調」の

イメージであり、そうしたイメージは無際限に集積していくものであるがゆえに、常に変形していく開放的なものであり定まった形象を与えられることはない。「断片としてのイメージ」は全体を構成する部分としての断片ではなく、全体を欠いたただ集積し続ける表層的なイメージとしての断片なのである。都市写真が資本主義社会における管理の言説に組み込まれることによって、都市は、全体性を欠いたまま断片としての表層的なイメージがひたすら集積していくイメージの戯れとして現れるのである。

以上で見てきたように、1860年代から19世紀の末にかけてコマーシャリズムに組み込まれていった都市写真は、記録性においてではなく、資本主義社会における商品としての地平で都市を写し込んでいく。イメージが過剰に流通し「永遠の現在」のなかで常に変調を繰り返す空間として都市をあくまでも表層的に表象し、そうした写真自体がもう一度都市空間へと送り込まれて流通していく。このプロセスが不断に繰り返され都市は変調し続ける。このプロセスは、まさに全体性を欠いた、表層的なイメージが集積していく常に変調していくものとして都市のリアリティだ。こうしたリアリティにおいてわれわれは都市を表層的なイメージや記号の戯れ、すなわちイリュージョンとして都市を経験しているのだ。そして、イリュージョンとしての都市のリアリティは、われわれがドゥルーズの議論を敷衍して見てきたように、資本主義社会を管理する〈主体〉の視線が生み出したリアリティなのである⁽²²⁾。この「資本主義社会を管理する〈主体〉」とは結局のところ誰なのか？ それはファンタズマゴリア的なイリュージョンで「社会統制」を行う主体と同一の〈主体〉である。つまり、「資本（主義の論理）」である。モダニズムの絵画におけるファンタズマゴリア的なイリュージョンが生み出す都市のリアリティの場合と同様、写真メディアが生み出してきた際限なく集積していく表象的なイメージの戯れ＝イリュージョン的な都市のリアリティも、資本（主義の論理）がひとびとに経験「させている」リアリティなのである。

4. イリュージョンとしての都市のリアリティ：資本主義の夢の世界

クレアリーは、モダニズムの画家たちが表現しようとしてきた新しい視覚性とステレオスコープが生み出す（擬似的な立体視という）視覚経験は、「視覚によって構築されたこの新たな空間の誕生を可能にした、より大規模な観察者の変容のなかに、等しくとらえられていた」ということを指摘している（Crary [1990: 126=1997:188]）。モダニズムの絵画やステレオスコープや絵葉書などの写真メディアにわれわれが見出してきた都市の視覚性は、19世紀後半の都市空間が生み出した新たな視覚性であり、それがひとびとの視覚経験を変容させたということだ。19世紀後半の都市空間が生み出した新たな視覚性とは、「意味論的な不毛化」を促進するアーバニズムが生み出したそれ、すなわちスペクタクルとしての都市の視覚性で

ある。

都市の観察主体の類型としての遊歩者 (flâneur) の盛衰を論じたプリシラ・パークハースト・ファーガソンによれば、パリにおいて遊歩者が衰退する契機となるのがオースマンによるパリ改造である (Ferguson [1994: 32])。自らを取り巻く社会的関係から離れて超然とした態度で都市を観察する遊歩者は、資本＝イメージの迅速で効率的な流通を目的とするアーバニズムが都市空間を均質化して都市の循環を合理化することによって、都市のなかでの居場所を失うのである。都市空間のなかの資本＝イメージの迅速な流通は遊歩者の超然とした態度を奪い取る。そこで浮上してくるのが「都市生活の流動性を吸収し、またそれに心を奪われている」野次馬 (badaud) である (Burton [1988: 59])。『フランス人の自画像 (Les Français peints par eux-même)』(1840年)におけるオーギュスト・ラクロワの定義によれば、野次馬は「何も考えず、モノ (objets) の外見だけしか知覚せず、彼の脳と彼の感覚のあいだに繋がりもなく、彼にとって事物 (choses) は率直かつ表面的に存在しているにすぎない」のだという (Burton [1988: 59] より引用)。都市の流動性への陶酔とそこに流通する事物を表層的にしかとらえられないのが野次馬なのである。

「ぼかんと見ている域を脱しないと――遊歩者は変じて野次馬となる」のだ (Benjamin [1938=1975: 115] ただし、文脈にしたがって訳語を変更した)。リチャード・D・E・バートンによれば、野次馬は近代化⁽²³⁾のなかで遊歩者の変種として現れた都市生活者の類型であり、それゆえ「野次馬と遊歩者は表面的には類似しているけれども、前者が受動的かつ情緒的であるのに対し後者が積極的かつ知的である」点で決定的に異なるという (Burton [1988: 59])。ヴィクトール・フルネルが指摘する遊歩者と野次馬の決定的違いも引用しておこう。

あたりまえの遊歩者はいつでもじぶんの個性を完全に保持しているが、これに反して、野次馬の個性は消失している。それは外界に吸い取られてしまうのだ…… 外界はかれを、かれが自失するまでに酩酊させる。提供されるものに眼を奪われて、野次馬は非個人的存在になる。かれはもはや人間ではなくて観衆、群衆である (Benjamin [1938=1975: 158] より再引用 ただし、強調は引用者によるものであり、また文脈にしたがって訳語を変更した)。

このように、アーバニズムがもたらした都市における資本＝イメージの迅速で滞りのない流通は、そうした表層的なイメージをただ受動的に受け取り、それらの戯れ＝イリュージョンに個別性を失った群衆として陶酔する主体を生み出す。19世紀後半の都市空間では、デパートや万国博覧会といった施設やイベントが急増したが、これらは、こうしたスペクタクルのなかでひとびとの経験を組織化し、その空間における新たな主体性を生み出すひとつのメディアであった。都市における神経刺激の過剰さを自然なものとして受け入れ、それに慣れてしまうことによってイメージの過剰のなかに陶酔することが、資本 (主義の論理) による主体の「管理」であっ

たことは既に見てきた。モダニズムの絵画や写真メディアの視覚性に共通に見出すことができる主体性の変容とは、都市を超然と眺め可視化することによって可知化するような視覚の主体性から、イメージの過剰をイリュージョンとして受動的に受容するような主体性への変化である。超然とした都市の観察者としての遊歩者が衰退し、資本主義の管理の作用のなかに受動的に組み込まれていく野次馬的な主体が登場してきたプロセスが、19世紀末における観察者の変容としてとらえられるのである。

このように、現実の経験とは切り離されたイリュージョンとしての都市の経験は、消費のイデオロギーが何よりも優越した社会における「都市的なもの (l'urban)」について考察したアンリ・ルフェーブの議論と重なり合ってくる (Lefebvre [1968=1969])。ルフェーブは、消費のイデオロギーが優越する社会においては、記号の消費、見世物〔スペクタクル〕の消費が大きな役割を果たしていることを指摘し、そうした社会における「都市的なもの」について次のように述べている。

意味のシステムとしての都市の理論は、ひとつのイデオロギーへとむかう。それは《都市的なもの》を《シニフィアン—シニフィエ》という関係に還元することによって、そして、現実に知覚される諸々の意味から離れて一般化することによって、《都市的なもの》を、その形態的基盤から、社会的実践から、切り離すのである。[……] [/] 《シニフィアン—シニフィエ》という形式的な関係の物神化は、より深刻な不都合さを内包している。それは、管理される消費のイデオロギーを受動的に受け入れる。あるいはむしろ、そのイデオロギーに貢献する。

[……] 各々の《モノ (objet)》、各々の《財》は、ひとつのリアリティとひとつのイメージへと二重化して、後者が消費の本質的な部分をなすのだ。[……] 記号や意味一般の外観のもとに、この社会の意味が、消費へと委ねられるのだ。したがって、都市や都市のリアリティを記号のシステムとして考える者は、暗黙裡に、それらを全く消費可能なモノとして、すなわち純粋状態における交換価値として、消費へと委ねるのである (Lefebvre [1968=1969: 94-96]) ただし、訳文は一部改めた)。

要するに、消費のイデオロギーが支配的なスペクタクルの社会においては、現実の経験から切り離され物神化された「シニフィアン—シニフィエ」の関係が「都市的なもの」として現れる。そこでは、資本がイメージと重なり合い (ドゥボールによる「スペクタクルの社会」の定義を想起せよ!)、それらの消費の活動 (交換価値としてのイメージの交換) において都市や都市のリアリティが浮き上がってくるということだ。そして、この消費のイデオロギーはひとびとに受動的に受け入れられているのだ (Lefebvre [1968=1969: 95])。

実は、ルフェーブの分析は1960年代の都市に照準しているのだが、この議論は資本という〈主体〉に管理され、都市を表層的なイメージが戯れているイリュージョンとして経験「させられて」いる19世紀における都市のリアリティと何ら変わりはない。

ない²⁴⁾。いや、20世紀のスペクタクルの社会の起源は19世紀における平等のイデオロギーに基づいた「市民社会」が確立した時期にまで遡ることができるのだから（Crary [1989: 98-99]）、ルフェーブルの1960年代の都市のリアリティの分析とわれわれの19世紀後半についてのそれが一致するのも当然のことだ。スペクタクルの社会における都市のリアリティは、現実的な経験から切り離され、その代わりに都市は表層的なイメージが戯れるイリュージョンとして経験されている。その経験には物質的リアリティは欠落しており、その意味で本質的な意味での経験ではなく都市に対する「経験の貧困」である。その意味で、イリュージョン的な都市のリアリティは仮想現実〔ヴァーチャル・リアリティ〕である。ヴァーチャル・リアリティの原初的な形態はすでに19世紀に存在したのであり、当時の都市のリアリティ自体が既にヴァーチャル・リアルだったのである。そして、ルフェーブルはそうした都市経験を明らかにしたあとに次のように続けている。

欲望の場所にして諸々の時間の紐帯としての限りにおいて、都市的なものはシニフィアンとして現れることができるであろう。われわれはそのシニフィエ（すなわち、適当な形態学的・物質的基盤をもって空間のなかで現実化されうる実践的＝感覚的〔物的〕《リアリティ》）を探しているのだ（Lefebvre [1968=1969: 122-123] ただし、訳文は一部改めた）。

果たして、ルフェーブルがいうように、イリュージョンとして経験されている都市において、ひとつとはシニフィアンとしての「都市的なもの」のシニフィエを、現実として物質的に経験される都市を探しているのだろうか？ これはルフェーブルの「マルクス主義者」ゆえの疎外論的見解であろう。われわれは19世紀における都市の視覚的主体性が「野次馬」的主体であったことを指摘しておいた。その点を考えるとひとつとは都市のシニフィエを探しているとはいえない。ひとつとはイメージが過剰に流通するスペクタクルのなかに耽溺しており、空間に流通している過剰なイメージが生み出すイリュージョンに陶醉しきっているのだ。ここでわれわれは、前章の最後で「概念の都市」に到達し得ないことに気づいたとき、その不在を開き直って受け入れる、と論じておいたことを想起しておこう。ひとつとは到達すべき「概念の都市」が空虚であることに気づいたとき、そうした空虚を埋めるために過剰に生産されたイメージのなかに耽溺していくのである。それがまさにイリュージョンとして都市を経験することなのである。

資本（主義の論理）が生み出す、ファンタズマゴリア的なイリュージョンとしての都市のリアリティをベンヤミンに倣って資本主義の「夢の世界」と呼ぶことができるだろう。イリュージョンとしての都市のリアリティに陶醉することは、資本主義が生み出すイメージの世界という夢を見ながら眠り続けることなのである。そのとき現れる都市のすがたはまさに幻影〔イリュージョン〕であり、その経験は現実の物質的な客体性から切り離された仮想的〔ヴァーチャル〕なものである。近代の

都市を生み出したアーバニズムは、資本＝イメージの効率的な流通を目指す近代の合理精神に基づくものでありながら、そうした「夢」のようなイリュージョンの世界を創出する。マックス・ウェーバーは合理精神に導かれた近代化のプロセスを「脱魔術化」の過程として語ったが、近代化には脱魔術化とは別の方向性をもった様相が存在する。「別の方向性」というよりも、むしろ、近代の合理性を追求することがいつのまにか反対の方向へ裏返ってしまうといった方がいいかもしれない。それは、われわれが今まで見ていた都市のスペクタクル性が生み出したイリュージョン的な都市のリアリティが示しているように、再魔術化としての近代化の様相である (Buck-Morss [1989: 253-254])。

* * *

ところで、20世紀に入ると、こうしたスペクタクルによって生み出された都市のイリュージョンを引き裂き、資本主義の夢から覚めようとする反スペクタクル的な都市表象の試みが現れる。興味深いのは、そうした反スペクタクル的な都市表象の実践が都市を「非現実的 (unreal) 」なものとして表象する実践であったことだ。魔術的にもみえる非現実的な都市のイメージが、都市をファンタズマゴリア的なイリュージョンから解放する。それは、合理性の追求による脱魔術化の試みがいつのまにか再魔術化に裏返ってしまったのと逆のプロセスが生じている。スペクタクルが生み出した都市のイリュージョン的なリアリティを無心に見つめることによってイリュージョンから開放された都市の真のリアリティが浮かび上がってくるのである。

註

- (1)ヴァルター・ベンヤミンはその未完の大著『パサージュ論』のなかで、19世紀に端を発するスペクタクル化された都市経験の様相を「商品の夢の世界」として分析し、その夢から覚醒する可能性についての弁証法的思考をめぐらせた (Benjamin [1982=1993-1995])。われわれの分析は同書をはじめとするベンヤミンの仕事に多くを負っている。また、ベンヤミンの思考を解釈していく上で Buck-Morss [1989] や Gilloch [1997] は特に示唆される場所が多かった。
- (2)近代都市における経験はしばしば心理的失調 (精神病理) の言説と結びついて語られてきた。近代都市の空間編成と都市経験、および精神病理の言説の結びつきに関する分析については Vidler [1991] を参照されたい。
- (3)われわれはここまで、都市のスペクタクル化という状況を「資本主義」という社会体制の分脈で語ってきた。しかし、資本主義に対立する「社会主義」という社会体制において都市のスペクタクル化という状況がなかったかといえばそう

ともいえない。スーザン・バック＝モースが指摘するように、資本主義と社会主義という異なる社会体制間に文化形式の類似を見出すことができる（Buck-Morss [1995]）。実際、彼女はソビエトにおける1917年の革命が生み出した「労働者の消費文化」が、資本主義諸国において同時代に隆盛したアール・ヌーヴォーの形式と類似していることを指摘し、それらの文化形式に共通に見出すことができる、彼女が「商品のファンタズマゴリア」と呼ぶ文化言説の構造を分析している。彼女がいうように、それぞれの社会体制においてその審級が異なること（資本主義における審級としての「資本」、社会主義における審級としての「国家」）の重要性は認めつつも、それらのあいだの文化的形式の類似性も両者が歴史的な同時代に存在したがゆえに共有しえたテクノロジーの問題から検討されなければならないだろう（Buck-Moss [1995: 20-21]）。われわれは資本主義社会における都市の問題を中心に論じていくが、バック＝モースの上記のような指摘を踏まえつつ近代の社会的条件、すなわちモダニティとしてのテクノロジーに注目した分析を展開している。

- (4)写真術の発明は、公式には、ドミニク・フランソワ・ジャン・アラゴーがフランス科学アカデミーのにおいて、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲールが開発したダゲレオタイプの原理についての詳細な講演を行った1839年8月19日ということになっている。しかし、ダゲールの共同研究者であったジョセフ・ニセフォル・ニエプスが現存する最古の「写真」（彼自身は「太陽が描いたもの」を意味する「エリオグラフィ」と呼んだ）を撮影したのが1826年であり、また、カメラ・オブスキュラによって得られる像を感光剤によって定着させるという写真術の基本原理に関する研究（イギリスのトーマス・ウェッジウッドとハンフリー・デービーの共同研究）は1802年に遡って見出せる。写真というメディア自体の発明は、実際には、19世紀を通じて展開してきたと考えるべきだ。
- (5)この点に関しては、印象派絵画の様式において、道徳的、社会的、美学的な各領域における正統文化と対抗文化〔カウンター・カルチャー〕との対立関係（区別）の曖昧化と指摘しているピーター・コリエの論考も参照されたい（Collier [1985a: 28-30]）。
- (6)この点について、スーラの絵画イメージにおける視覚性には若干の留保をもうけておきたい。というのも、美術史家のリンダ・ノックリンは《グランド・ジャット》をはじめとするスーラの絵画イメージを詳細に分析し、その近代社会＝都市の経験の表象という側面から、伝統的絵画が描くユートピア的空間（われわれがいうところのイメージが自ずと示してしまう明解な意味）に対する反ユートピア性（何らかの意味に収斂してしまうことからの逸脱）を指摘しつつ、そのイメージに現れた冷笑的な態度に後のアヴァン・ギャルド芸術に特徴的なスペクタクル性に対する否定性の契機を見出しているからである（Nochlin [1989=1996: 209-235]）。スーラは、その点で、フォトモンタージュのベルリン・

ダダやコラージュのバーバラ・クルーガーのような「近代主義芸術の英雄的、非政治的崇高性を否定し、視覚芸術における批判を実践した全ての人々の祖先」である、とノックリンは論じている (Nochlin [1989=1996: ch.9; 219-])。だとすれば、スーラの絵画イメージは、スペクタクル性に耽溺する都市経験にだけでなく、後の章で詳しく論じる反スペクタクル的な都市経験にも位置付けられなければならないだろう。そうした点を認めるならば、スーラの絵画イメージは都市経験のふたつの表象様式の間に位置付けられなければならない。

- (7)ただし、印象派と写真はそれぞれ写実と印象という対極の方向に向かいつつも、ある部分では深く結びついていた。印象派の画家たちが、写真を絵画の素材として使用していた可能性は極めて高い (実際に、絵画の素材として使用された写真が、一部、残っている)。アーロン・シャーフの古典的研究が指摘するように、リアリズムと印象 (主観性) の共存こそ印象派が写真の登場によって凌駕されなかった所以でもある (Scharf [1968=1984])。また、単なる記録のためのメディアを越えて「芸術」たろうとする写真家たちの実践のなかで、写真絵画主義 [ピクトリアリズム] のように絵画的な写真表現を目指す運動 (たとえば、横江 [1997: 139-148] を参照) や、写真のなかに「印象」という身体的・主観的要素を取り入れようと試みがあらわれてきたことを想起されたい (たとえば、Marien [1997: 159-161] などを参照)。
- (8)彼らはその絵画イメージに見受けられるフランスの印象派の画家たちの影響から、しばしば、「ドイツ印象派」と呼ばれるが、彼らのイメージの様式はフランスの印象派とは大きく異なっている。たしかにフランス印象派からの影響は否めないが、独自の色彩感覚や後に展開する「表現主義」的な要素も見出すことができる。
- (9)美術の伝統的権威から分離して芸術活動を展開していこうとする運動は、19世紀の最後の10年間、ドイツとオーストリアで展開した。最初は、1892年にフランツ・フォン・シュトゥックとヴィルヘルム・トリュプナーを中心としてミュンヘン分離派が結成された。1897年にはクリムトを中心としてウィーン分離派が結成された。そして、本文中でも述べたように、1899年にベルリン分離派が結成された。
- (10)バルシェクについてはHaxthausen [1989: 63-64]、およびCzaplicka [1990: 4-8] を参照した。
- (11)ウリーについてはHaxthausen [1989: 65-67] を参照した。
- (12)シュカルピナについてはHaxthausen [1989: 67]、およびCzaplicka [1990: 10-17] を参照した。
- (13)ここでは資本主義体制に限って論じたが、社会主義体制においても「国家」を審級として都市の産業化や生産性の増大による商品やイメージの大量生産が生じており、資本主義体制と同様の「商品のファンタズマゴリア」の効果が見ら

れた (Buck-Morss [1995: 14-19])。この点については本章の註(3)も参照されたい。

- (14) ベンヤミンが経験の貧困を論じる際に第一次世界大戦からの帰還兵の「経験の貧困」を引いてくる点にも注意を払うべきである (Benjamin [1933=1996: 373] [1936b: 285])。この点に関しては、第一次世界大戦の戦場を経験した兵士たちに発症した戦争神経症を扱ったジークムント・フロイトの「快感原則の彼岸」の影響を認めないわけにはいかない。フロイトによれば、危険を予期しそれに備える状態ができていれば戦争神経症は防げるという (Freud [1920=1996: 122-123])。ベンヤミンにおける「経験の貧困」やジンメルにおける「倦怠」も戦争神経症の問題も同様に、近代社会／都市における過剰刺激に対する予期と備え、すなわち「慣れ」の問題なのである。
- (15) われわれが、ここで、ベンヤミンに倣って「経験の貧困」というとき、それはスペクタクルのイリュージョンという「状況」の水準においてである。つまり、ベンヤミンが、「経験の貧困」それ自体のなかに見出した、その状況を乗り越えていく契機——「未開の状態 (Barbarentum)」 (Benjamin [1933=1996: 375]) や「創造的零点」 (Benjamin [1936b=1996: 311]) としての「経験の貧困」——までは含意していない。ただし、ベンヤミンが「経験の貧困」を乗り越えていく方法を、それ以前の経験の形式である「経験の伝達可能性」の回復と、「経験の貧困」自体にその状態を乗り越える可能性というふたつの方向性で考えていることはわれわれ議論にとって重要な示唆を含んでいる。これより先の議論を先取りしていうなら、テクノロジーの媒介によってイメージのなかには身体性を取り込んでいくアヴァン・ギャルドの都市表象の実践を前者の方向性と捉えるなら、後者の方向性はアヴァン・ギャルドの実践すらスペクタクルのなかには組み込んでいってしまう現代のスペクタクル状況からの「目覚め」のための重要な指針となるのではないか？
- (16) この点については、本章の註(7)を参照されたい。
- (17) コロディオン法 (湿版法) はガラスを支持体とするネガ／ポジ法であり、カロタイプに比べて扱いが簡単で安価なうえ、はるかに鮮明なイメージを得ることが可能になった。さらに、露光時間も短縮され「早撮り写真 (instantaneous photography)」が可能になった。
- (18) もちろん、ブランカール＝エブラール以前に写真を貼り付けた出版物としてはタルボットの『自然の鉛筆』が存在したのであるが、こちらは出版事業として成功するには至らなかった。
- (19) ステレオスコープや絵葉書というかたちでの写真イメージの流通拡大については、多木 [1985: 30-44]、およびWesterbeck; Meyerowitz [1994: 81-85] に簡潔にまとめられている。
- (20) セベルジェ兄弟が撮影したものを含む絵葉書に使用された写真、および絵葉書

はJuin [1994] で多数見ることができる。

(21)ステレオスコープで用いられた都市写真の何葉かはRice [1997: 103, 114-115, 217] で見ることができる。

(22)中村秀之はキング・ヴィダー監督の映画、『群衆 (The Crowd) 』(1928年) に表象されているニューヨークのイメージを分析し、そこに作用する社会を管理する〈主体〉性——われわれがいうところの資本主義社会を管理する〈主体〉の作用——として「広告」を見出している(中村 [1998 (15): 32-34])。さらにいうなら、彼の緻密な分析は、『群衆』がニューヨークのリアリティ(および、そこでのひとびとの生活)を操る広告の言説を表象すると同時にそうした言説の破綻をも表象していることを明らかにしている。

(23)ただし、バートン自身は近代化(modernization)という語を用いずに、ラクロワの『フランス人の自画像』から引用してきた「近代的文明化(la civilization moderne)」という語を用いている。

(24)現代におけるイリュージョン的な都市経験については第四章で言及する。

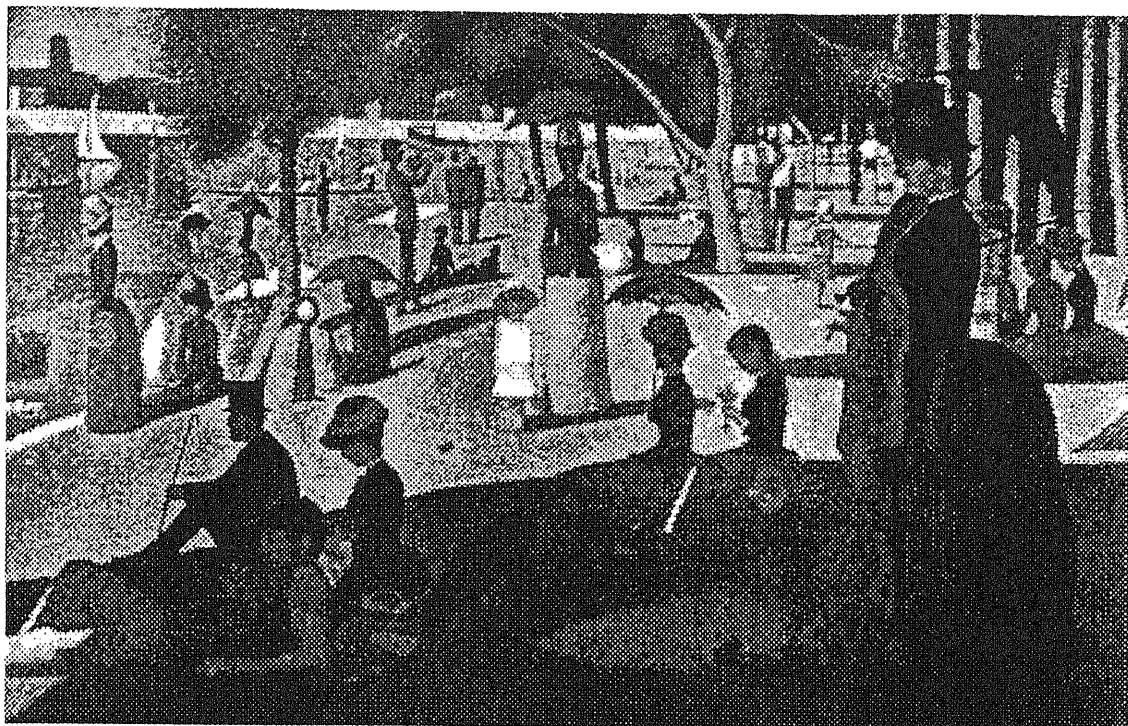


図2.1：ジョルジュ＝ピエール・スーラ、「グランド・ジャット島の日曜日の午後」、1884-86年



図2.2：エドゥアール・マネ、「フォリ＝ベルベージュのバー」、1882年



図2.3：エドゥアール・マネ、「温室にて」、1879年

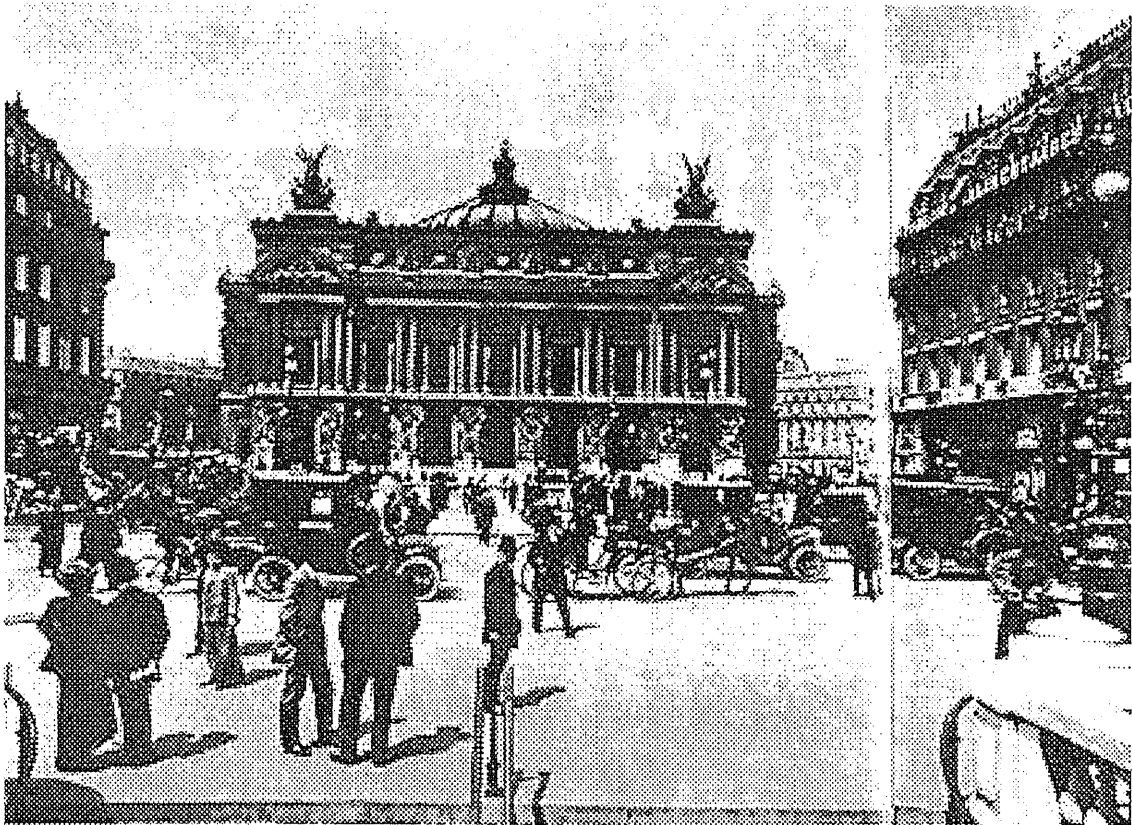


図2.4：セベルジェ兄弟、「1910年頃のオペラ座」、1910年頃

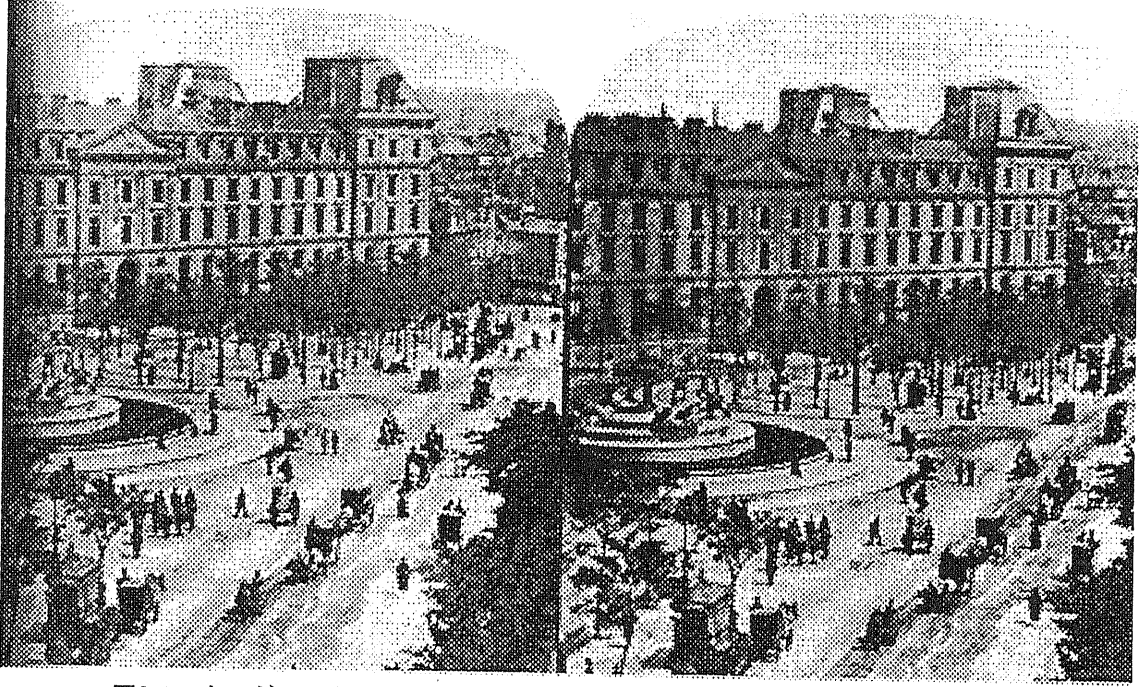


図25：オーギュスト＝ラング・オーサン、「シャトー・ドー広場」、1863年

第三章 身体性の回復：経験に介入するテクノロジー＝機械

1. ショック経験としての都市経験：ベンヤミンにおける目覚めの方法

近代の都市経験はイメージの過剰が引き起こす「過剰な神経刺激」をその心理的な特徴としていた。ジンメルはこの過剰な神経刺激から導き出される都市経験の様式を「倦怠（飽きの態度）」として分析したことは前章で示した通りだ。ところで、ヴァルター・ベンヤミンは、都市の心理的な特徴として過剰な神経刺激の問題をジンメルと共有しながら¹⁾、彼が問題にする都市経験とは異なる都市経験の様式を提示している。

[……] 大都市の交通によってもたらされるような、視覚的経験が登場した。大都市の交通のなかを動いてゆくことは、個々人にとって一連のショックと転轍を生み出す。危険な交差点で、神経刺激の伝達がバッテリーからの衝撃のように、次々と身体をつらぬく (Benjamin [1939=1995: 449-450])。

「大都市の交通によってもたらされるような、視覚的経験」、すなわちジンメルが「急速に交替しながら密集するイメージ、一瞥で把握できるものの内部での著しい差異、予期されずして生じた印象」と表現した、都市におけるイメージの過剰が引き起こす過剰な神経刺激をともなった視覚経験であるが、ベンヤミンがここで問題にするのは過剰な神経刺激に対して「感覚を溢れさせ」ることによってそれに「慣れ」てしまう経験ではない。彼が問題にするのは、むしろ、そうした過剰な神経刺激を「ショック」として積極的に受け入れるような都市の経験である（「神経刺激の伝達が [……] 衝撃のように、次々と身体をつらぬく」）。さらに、ベンヤミンは、このようなショック経験としての都市経験を受容していく過程で、近代のテクノロジー、とりわけ映画というテクノロジーに収斂する新しい知覚様式がショック経験を受け入れていく訓練たりうることを先の引用部分の直後に論じている。

[……] このように技術は、人間の感覚器官に複雑な訓練を課した。刺激への新たな切実な要求に応じるものとして、映画が登場する日が到来した。映画においては、ショックのかたちをとる知覚が有効になる。ベルトコンベアーにおいて生産のリズムを規定するものが、映画においては受容のリズムの基盤になる (Benjamin [1939=1995: 450])。

1930年代に入ってからベンヤミンの理論的思考において映画は重要な位置を占めていた²⁾。それは彼が未完の大著『パサーージュ論』の方法論を「文学的モンタージュ」と映画の用語で呼んでいる点からもうかがえる (Benjamin [1982=1993-1995 (IV): 12; [N1a,7]])。ある意味では19世紀パリの文化史として執筆された『パサー

ジュ論』は、19世紀における資本主義体制の確立が生み出したスペクタクル、「近代の神話」、「商品の夢の世界」、「商品世界のファンタズマゴリア」としてのパリの様相を極めて多様な視点から記述していくものである。しかし、その一方でそのような「夢の世界」からの「目覚め」の可能性に思考をめぐらす——「パサージュ論は十九世紀からの目覚めを扱うのである」（Benjamin [1982=1993-1995 (IV): 23; [N1,9]]）。そうした目覚めのために「〔近代の〕「神話」を歴史空間に解体しきる」ことを目指すのだが（Benjamin [1982=1993-1995 (IV): 8; [N4,3]]）、そのための歴史記述の方法が「文学的モンタージュ」、つまり映画の知覚様式なのである。

ベンヤミン自身が「目覚め」のための歴史記述の方法として打ち出した映画の知覚様式をどのようなものとしてとらえていたのかは、『パサージュ論』に収められている次の一節に見出すことができる。

映画——それは今日の機械のうちに予示的に含まれているすべての直感形式と、すべてのテンポやリズムを取りだしたものである。今日の芸術のすべての問題は映画との連関においてのみその最終的な定式化を見出すといえるほどである（Benjamin [1982=1993-1995 (III): 19; [K3,3]] ）。ただし、強調は引用者による）。

つまり、「目覚め」のために必要とされているのは映画というメディアの知覚様式に集約されているような「機械」の「直感形式」、「テンポやリズム」なのである。われわれは、スペクタクルに耽溺する都市経験とは別の都市経験を分析するために、この機械の直感形式やテンポ・リズムを受け入れることによって獲得される知覚様式を問題にしていかなければならない。

* * *

われわれが既に見てきたように、近代のアーバニズムの確立がその基盤になっていた都市のスペクタクル化という状況はファンタズマゴリア的なイリュージョンとしての都市経験の様相を浮上させた。ひとびとは都市における「イメージの過剰」が引き起こすスペクタクルのなかに耽溺することによって、ファンタズマゴリア的なイリュージョンとして都市を経験していた。前章で指摘したように、ベンヤミンはそうした状況を「経験の貧困」と呼んでいた（Benjamin [1933=1996] [1936b=1996]）。しかし、ベンヤミンはそうした経験が貧困になってしまった状況をただ嘆いているだけではない。彼は、そうした「経験の貧困」という状況を近代の不可避な状況として受け入れたうえで、そのなかで本質的な経験を回復する可能性を模索するのである⁹⁾。それが彼のいう「目覚め」の方法である。ベンヤミンが機械の知覚様式に見出した可能性は、イリュージョン的な都市のリアリティに耽溺するひとびとを目覚めさせ、都市の別のリアリティを浮かび上がらせるものなので

ある。そして、いわゆる「前衛〔アヴァン・ギャルド〕」と呼ばれる芸術運動が、ファンタズマゴリア的なイリュージョンとは別の都市の姿を描こうとしていた。われわれは、こうしたアヴァン・ギャルドの芸術家たちのイメージに現れている都市の姿がベンヤミンが目覚めの可能性を見出した機械＝の知覚様式といかに関わり、そこにはどのような都市経験が表象されているのかという点を示していかなければならない。もちろん、アヴァン・ギャルドの実践は、テクノロジーとの関連で語り尽くせるものではない。ある側面では、テクノロジーの問題とは対立的に捉えることもできる原初的なもの（自然）への回帰（例えば、ドイツ表現主義）という様相まで含んだ、極めて重層的な芸術運動であった。とはいえ、われわれが目指すのは、「アヴァン・ギャルド論」ではないので、われわれの議論と最も関連の深いテクノロジーの問題に限定して、それとの関わりで「アヴァン・ギャルド」という芸術運動を捉えていく。

2. 絵画イメージとテクノロジー

文化史家のスティーヴン・カーンはその著書『時間と空間の文化 1880-1919年』の冒頭で、19世紀末から20世紀初頭に相次いで開発された新しいテクノロジーが人間に与えた影響について次のようにまとめている。

一八八一年頃から第一次世界大戦が始まる時期において、科学技術と文化に根本的な変化が見られた。これによって時間と空間についての認識と経験に関わる、それまでにない新しい様態〔モード〕が生まれる。電話、無線、X線、映画、自転車、飛行機などの科学技術が、この新しい方向付けの物的基盤となった。一方で、意識の流れの文学、精神分析、キュビズム、相対性理論といった文化の展開がそれぞれに、人の意識を直接形成することになった。この結果、生活の思考の次元が変質するにいたる（Kern [1983=1993(上):1]）。

ここでカーンが挙げている諸テクノロジーに加えて、1860年頃から普及しはじめたガス燈やそのあとに続く電灯という人工照明の出現なども加えるべきだと考えられるが、とにかく、これらのテクノロジーの革新がひとびとの時間と空間の一般的な知覚を劇的に変化させたのだ。テクノロジーの革新による人間の知覚様式の変容は視覚芸術の在り方にも大きな影響を与える。もちろん、前章で論じたように、モダニズムの絵画としての印象派や分離派の絵画イメージも、これらのテクノロジーの出現に影響を受けていることは事実である。しかし、これらのテクノロジーを近代生活の記号として描いていたこれらの絵画イメージとは異なり、これらのテクノロジーがもたらした人間の知覚様式の変容それ自体をイメージの中に表現しようとした画家たちがいた。そうした画家たちこそ、そうした近代生活に現れたテクノロジーのショック経験を絵画イメージの中に取り込もうとしたアヴァン・ギャルドの画家

たちである。われわれはここで、それらの画家たちのなかでも、未来派とキュビズムという運動に関わった画家たちを取り上げて論じていく。

(a)スピードと同時性の美学：未来派

イタリアで生まれた未来派（Futurism）にとって近代生活は中心的な主題であった。しかし、未来派の芸術家たちが表現する近代生活が19世紀のモダニズムの画家たちのそれと決定的に異なるのは、前者は明らかに近代的なテーマを表現するだけでなく、「スピード」と「同時性（simultaneity）」という新しいテクノロジーがもたらした「近代に特徴的な感覚（sensations）」を表現しようとしていた点である（Whitford [1985: 57] ただし、強調は引用者による）。未来派のいう「同時性」とは、空間的に離れた場所で生起する出来事が、その距離を無化して同時に知覚されるような経験であり、距離を無化しそうした経験を可能にするのが空間を移動するスピードであって、未来派の美学において両者は不可分に結びついている。

未来派の創立は、1909年の2月20日付のフランスの新聞『ル・フィガロ』紙に掲載されたフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティによる「未来派創立宣言」において宣言される。この詩的なテキストのなかで提示されるのが11箇条から成る「未来派宣言」である。この宣言が主張しているのは、近代のテクノロジーがもたらした古典的な時間－空間の概念の崩壊とお互いに離れた空間を一瞬のうちに移動することが可能な世界の認識が現実的になったという確信である⁽⁴⁾。

時間と空間はきのう死んだ。われわれはすでに、いたるところに存在する永遠の速度を創造したのだから、絶対のなかにもう生きているのだ（Marinetti [1909=1992: 63]）。

このように、未来派の美学は近代のテクノロジーがもたらしたスピードと同時性の経験を芸術において表現しようとする運動であるのだが、次に示す「未来派宣言」の中の一節は未来派の運動がこうした新しいテクノロジーに熱狂するきわめて都市的な芸術運動であることを明確に示している。

われわれは、労働、娯楽、暴動に揺り動かされる大群衆をうたうだろう。近代的な大都市における革命の多彩で多声的な潮流をうたうだろう。荒々しい電気の月によって煌々と照らし出された造船所や兵器工場の、震えるような夜の熱気をうたうだろう。煙を吐き出す蛇を飲み込む大食らいの駅、吐き出す煙のよじれた糸で雲から吊されているように見える工場、日にさらされて、ナイフのように光る川をまたぐ巨人の体操選手に似た橋、水平線を察知しながら冒険をする汽船、パイプの手綱をつけられた鋼鉄の巨大な馬のように線路のうえで足踏みをする胸板の厚い機関車、旗のように風にひるがえるプロペラが熱狂した群衆の喝采のように聞こえる飛行機の滑るような飛行を、われわれはうたうだろう（Marinetti [1909=1992: 63]）。

この詩的に擬人化された一節が示しているように、マリネッティにとっての都市とは建築物によって構成される場所であるというよりも、そこで機能しているテクノロジーそのものである。こうした都市のテクノロジーをスピードと同時性という美学によって表象するのが未来派の都市イメージなのである。

ところで、マリネッティの「創立宣言」は芸術一般の問題として新しい美学を提起したものであったのだが、その「創立宣言」に「熱烈な同意」をもって（Boccioni et al. [1910a=1992: 108]）、画家のウンベルト・ボッチョーニ、カルロ・ダルマツォ・カッラ、ルイジ・ルッソロ、ジャコモ・バッラ、ジーノ・セヴェリーニ五人の連名による「未来派画家宣言」が1910年2月にマリネッティが刊行した雑誌『ポエジア』において発表され、絵画イメージに未来派が掲げる「新しい美学」を導入していく方向性を示した。そして、二ヶ月後の4月、再び『ポエジア』誌に同じく五人の連名で「未来派絵画技術宣言」を発表する。「絵画技術宣言」における美学の核心は「宇宙的ダイナミズム」の表現にあるのだが、そのダイナミズムの本質は、新しいテクノロジーが可能にしたスピードと同時性から生じるものあり、それを表現しうるのは「分割主義」による「本質的補色主義」である⁽⁵⁾（Boccioni et al. [1910b=1992: 117]）。そして、この「絵画技術宣言」もマリネッティの「未来派宣言」同様（あるいはより強調するかたちで）、場所的な空間としてではなく、テクノロジーの機能として経験される都市のリアリティを指摘する。

空間はもはや存在しない。雨に濡れて電灯の光に照らされた街路は大地の中心にまで食い入る。太陽は限りなく離れたところにある。しかし目の前にある家はおそらく太陽の円盤にはめ込まれたように見えるのではないだろうか（Boccioni et al. [1910b=1992: 115]）。

さらに続いて、テクノロジーが浸透した都市における、雑踏がもたらす混沌とした感覚やさまざまな印象が知覚される同時性の感覚を強調する。

走っている電車の中、君の近くにいる16人の人間は1人であり、10人であり、4人であり、3人である。彼らは止まり、動く、向こうに行き、やって来る。道の上を跳ね、日なたでものを食べ、それから戻ってきて腰掛ける。彼らは宇宙的な振動の持続的な象徴である。そして、ときおり、話をしている相手のほおにわれわれは遠くを駆ける馬を見る。腰掛けているわれわれの身体はソファの中に入り込み、ソファはわれわれの中に入り込む。このようにして走っている電車は家々のなかに入り、今度はそれらの家が電車に突進し、両者は融合する（Boccioni et al. [1910b=1992: 115]）。

このようなスピードと同時性の美学によって見出された都市の経験を未来派の画家たちは絵画イメージとして描く。たとえば、ボッチョーニは《上昇する都市（La Città che sale）》（1910年）で大幹線道路の完成がもたらしたスピードの力学を画

布〔カンヴァス〕に表現し、セヴェリーニは《エッフェル塔 (La tour Eiffel) 》 (1913年) や《北＝南線 (Le Nord-Sud) 》 (1913年) (図3.1) においてお互いに離れた場所で生起している出来事や記号が巨大な塔や高速で移動する地下鉄〔メトロ〕という近代のテクノロジーを媒介することによって一瞬のうちに眼に飛び込んでくる同時性の経験を描く。このような未来派の美学において、空間的に散在しているさまざまな要素が、交通＝伝達〔コミュニケーション〕を高速化する新しいテクノロジーを媒介として、自由に結びつけられる。結果として、未来派の絵画イメージにおいては、お互いに距離を置いて存在しているさまざまな出来事や事物が、交通＝伝達〔コミュニケーション〕のスピードによって加速された知覚リズムを通して、同時的に経験されたものとして表現されているのである。

(b)リアリティの複数性：キュビズム

未来派と同様に、近代の新しいテクノロジーが集中した都市生活における新しい感覚を別の立場から表現しようとした芸術運動がある。それがキュビズムであり、それが採用したのが「マルチ・パースペクティヴ」という手法である⁶⁾。キュビズムにおけるマルチ・パースペクティヴの手法は、あるモチーフを複数の視点から捉えた複数のイメージをひとつのイメージに集約したり室内空間を景観のなかに描いて内部／外部の境界を無効化することによって、線遠近法による伝統的な絵画イメージにおける空間の概念——単一の視点から捉えることで空間的均質性と深度を表現する——を崩壊させていった。キュビズムの手法において問題になっているのは、リアリティの時間的・空間的複数性、つまり、ひとつの対象はさまざまな時点においてさまざまな視点からとらえられ、それぞれ異なったリアリティをもって経験されるが、それらは同じひとつの対象をとらえたものであり、それゆえに同等の価値をもったリアリティであるということである。そして、そうしたリアリティの時間的・空間的複数性という問題を浮かび上がらせたのが新しいテクノロジーだったのである。

たとえば、ロベール・ドローネーのキュビズム作品である《エッフェル塔 (La tour Eiffel) 》 (1910-1911年) (図3.2) は、鋼鉄の鉄塔という新しいテクノロジーが可能にしたリアリティの複数性とキュビズムにおけるマルチ・パースペクティヴの結びつきを明確に示している。エッフェル塔のまわりに一見無秩序に描かれたいくつもの家の窓が塔をその四方から、そしてその内部からさえ見つめるというこの作品の構図は、パリのどの位置からも見ることができるエッフェル塔というこれまでになかった高層の建造物、すなわち新しいテクノロジーに関するパリ市民の経験をカンヴァスのなかに表象したものなのである (Kern [1983=1993 (下): 19])。この作品を構成するキュビズムの美学とは、つまり「複数の視点から見た複数の空間において」対象をひとつのカンヴァスのうえに描くというものであり、またエッフェル塔という塔自体がパリのどこからでも見えるという点でこの美学を象徴している

のである (Kern [1983=1993 (下): 19]) 。

要するに、マルチ・パースペクティブによって描かれたキュビズムの絵画イメージは、新しいテクノロジーが明るみに出したリアリティの時間的・空間的な複数性をひとつのイメージのなかに集約したものだといえる。そうしたイメージを生み出そうとするキュビズムにとって、新しいテクノロジーが集中し、幾何学的論理で解体可能であるがゆえにリアリティの複数性を表現しやすい建築物によって構成される都市は格好のテーマであったといえる。キュビズムのマルチ・パースペクティブによる「心像 [イメジャリー] の断片化、並列、重複は、華やかで多彩な色彩と相まって、エネルギーやダイナミズムを伝え、近代の都市生活のエネルギーを示唆する」 (Whitford [1985: 59]) 。したがって、キュビズムの描く都市のイメージは、ベン・ジンガーがいうように「空間-時間的な複数の視点を結合した一枚の瞬間的な眺望 [……] は、都市経験の断片化された知覚的強度を伝える」ものなのである (Singer [1995: 75]) 。

(c) 機械的運動の美学：ドイツ表現主義

ドイツ表現主義の絵画イメージも、新しいテクノロジーの登場と密接に結びついて、都市の新たな経験をイメージとして表現しようとしていた。ドイツ表現主義の画家ルートヴィッヒ・マイトナーは、「大都市を描くことについての手引き書 (Anleitung zum Malen von Großstadtbildern)」 (以下、「手引き書」と略記) というエッセイを1914年に発表している。このエッセイは、都市と近代のテクノロジーがもたらした新しい知覚の関係について、検討されるべき重要な示唆を含むテキストである。この「手引き書」におけるマイトナーの主張は、概ね次のようになる。田園風景の「優しさや柔らかさ」を描くように都市を描くモネやピサロのような印象派の手法では大都市というテーマを描きえないのであり、大都市をモチーフとする画家が描かなければならないのは、そうした色彩的価値という表面的なものではなく、都市のより深いところにあるリアリティ、すなわち「空間、光と闇、さまざまなものの運動」である (Meidner [1914=1970: 111]) 。そうしたリアリティを描くために、画家たちが目を向けなければならないのが、「風切り音がうるさい窓の、あらゆる乗り物のなかで金切り声を上げるかのようなライトの爆撃、そして何千という躍動する領域、切れ切れの人間たち、広告、形のない色彩の爆撃」である (Meidner [1914=1970: 111] ただし、強調は引用者による) 。われわれは、ここで用いられている「爆撃 (bombardment)」という「爆発」のメタファーに注目する。この「爆撃」というメタファーは、マイトナーが経験していた都市 (1910年代のベルリン) のリアリティに対してどのような含意をもっているのか。これを確定するのに、この「手引き書」のなかで述べられている都市に対する心象 [イメージ] と彼が実際に描いた都市の画像 [イメージ] との間に見えてくるある種の矛盾に注目したい。彼の「手引き書」は次のような一節によって書き出される。

ついにその時がやってきた。われわれの真の家郷 (Heimat) を、われわれ皆が非常に愛してやまない大都市を描き始めるその時が (Meidner [1914=1970: 111])。

マイトナーは、ここで、大都市ベルリンを「家郷 (Heimat)」と呼び、それに対する深い愛情を表明している。画家が描くべきなのは、家郷としての都市であり愛情を注がれるべき都市である。ここで、彼が実際に描いたイメージに目を向けてみよう。とりわけ、彼が1912年から14年にかけて都市をテーマとしての描いた一連の絵画イメージは、《黙示録的風景 (Apokalyptische Landschaft)》と題され、お世辞にも「家郷」や「愛情」を感じさせるようなものではない (図3.3)。鋭く対照された光と闇、直線による描写、著しく歪んだ空間構成を特徴とする彼の都市のイメージは、むしろある種の不安感や恐怖感すら感じさせてしまう。彼が語る都市——愛してやまない家郷——と描く都市——黙示録的——の間には相容れない矛盾のごときものを感じてしまうのだ。

マイトナーのイメージが喚起する不安感・恐怖感は、一般に、当時のドイツがおかれていた戦争への危機的状況の反映として論じられている⁽⁹⁾。たしかに、忍び寄る戦争の暗い影が、マイトナーの描く都市のイメージに影響を与えたことも間違いないであろう。しかし、この説明では、彼がこれらの《黙示録的風景》(1912-14年)を描いていたまさにその時期に「手引き書」(1914年)というテキストを執筆し、そのなかで愛すべき家郷としての都市を描くことを称揚していることは充分に説明できないであろう。このことを裏付けるかのように、近年のマイトナー研究が示したのは、マイトナー自身が、1963年から1964年の間に催された彼の巡回回顧展に先立って、自分が描いた都市のイメージの中に戦争の影を「事後的」に読みとり、いくつかの作品のタイトルを《黙示録的風景》に変更したらしいということである⁽¹⁰⁾ (Haxthausen [1989: 69])。つまり、マイトナーの絵画イメージが喚起する不安感・恐怖感は、戦争とは別のところにその本質的起源をもっているのだ⁽¹¹⁾。

では、マイトナーのイメージにおける不安感・恐怖感の本質的起源はどこにあるのか。ここで、もう一度、彼が、都市を「愛すべき家郷」として語っていたことに注目したい。ここで、いささか唐突ではあるが、ジークムント・フロイトが、小論「不気味なもの (Das Unheimliche)」において言及している、不気味なもの (das Unheimliche) と馴染み深いもの (das Heimliche) の関係を参照してみよう。

不気味なものは、実は新奇なものでもなければ見知らぬものでもなくて、心的生活に古くからなじみのあるなものかであり、それが抑圧の過程を通じて精神生活から疎外されてしまったものである。この抑圧との関係からしてようやく、不気味なものとは「隠されたままでないければならないはずなのに、それが表に出てきてしまったもの」というシェリングの定義の意味も明らかになる (Freud [1919=1995: 135] ただし、訳文は文脈にしたがって一部改めた)。

このフロイトの議論を踏まえるならば、マイトナーのイメージにおける「不気味さ」は、都市に対する「馴染み深さ」、いわば都市への愛着が反転して表出したものである。したがって、マイトナーの「手引き書」における、愛すべき家郷としての都市の心象〔イメージ〕と彼が実際に描いた不安感・恐怖感を引き起こす画像とのあいだに感じてしまう矛盾は決して矛盾ではない。であるならば、彼の画像〔イメージ〕の不気味さが喚起するのは単なる「不安感・恐怖感」ではない。というのも、その不安感・恐怖感は、馴染み深い（heimlich）、愛すべき家郷（Heimat）としての都市の心象〔イメージ〕と同一のものであるのだから。そして、この馴染み深いと同時に／がゆえに不気味でもある部分こそマイトナーの都市認識における本質的な部分である。

このような視点から捉えるならば、マイトナーが提唱する都市に対する視覚性は、抑圧されていた、都市の「馴染み深い」部分を、その抑圧から解放したと捉えることができる——解放されることによって、「馴染み深い」ものは「不気味な」ものとして表出する。そして、その抑圧からの解放を、マイトナーは「爆撃」という「爆発」のメタファーで表現したのだ。では、「爆発」によって表出する都市の馴染み深い＝不気味な部分、いふならば都市の本質的な部分とは具体的にどのような部分なのだろうか。ここでもう一度、マイトナーが、都市を表現する時代遅れの方法として、印象派の絵画を批判していたことを想起しよう。この点に関して、エミル・ヴァルトマンは、1917年12月2日付の新聞に掲載された「大都市の芸術的発見（Die künstlerische Entdeckung der Großstadt）」と題された記事の中で、ドイツ表現主義と印象派的な絵画イメージを比較して示唆的な指摘をしている。彼は、印象派的な都市に対するアプローチとドイツ表現主義のそれとの差異について、後者は前者のように「光や色彩によって都市の醜さを誤魔化す」ことを目指すのではなく「むしろ、その醜さを都市の特徴として厳密に高める」ことを目指す、と指摘している（Haxthausen [1989: 68] より引用）。「爆発」によって表出するのは、ここで指摘されている都市の「醜さ」である。したがって、ドイツ表現主義のイメージに現れる都市の本質的な部分は、印象派的な美学において誤魔化されて隠蔽されていた部分であり、ドイツ表現主義において強調されて表現されている部分である。ただし、ここで強調しておきたいのは、われわれは、印象派的な美学によって描かれる絵画が都市の「醜さ」を隠蔽していたからといってそれが都市を表象し得なかったといたいわけではない。ドイツ分離派におけるムード画について検討してきたように、むしろその都市の「醜さ」を隠蔽することが印象派的な美学において、そして、それが隆盛した時代において都市を表象する方法であったし、そのように表象することによって都市のリアリティを生み出していた。しかし、マイトナーの眼には、都市の醜さを隠蔽する都市表象は「時代遅れ」なものとして映り、彼は新たな都市を表象する方法を提示する。われわれは、都市を表象する方法における両者の

差異に、都市に対するリアリティ、都市と近代の関係がひとびとにもたらす経験を認識する枠組みの断絶を読みとるべきである。これらの点を踏まえて次にわれわれが検討しなければならないのは、印象派とドイツ表現主義の絵画が都市をいかにして表象したか、そして前者において隠蔽・抑圧され、後者において表出し解放されたものは何なのか、という点である。

印象派が都市をイメージ化する視覚原理が以上のようなものであったとすると、それでは、マイトナーが提唱する、都市をイメージ化する新しい原理はどのようなものであるのか。ここで、もう一度、マイトナーの言説に戻って考えてみたい。マイトナーの「手引き書」の中の記述は、われわれが検討してきた都市を描く印象的な美学と比較すると明らかに異質である。印象派的な美学が都市をスペクタクル空間として感情的にイメージ化する視線であったのに対し、マイトナーが都市を描こうとする視線はより即物的である。すなわち、空間を感情的にとらえようとして注がれる視線というよりも、都市空間において明滅する光、空間に流通するさまざまなモノ——市電、鉄の橋梁、ガスタンク、広告塔、電話線など——それ自体に対して注がれる視線である。このような即物的な視線によって都市をイメージ化していく方向性は、彼が都市のイメージを構成する三つの要素として挙げている、光、視点、直線の使用についての記述から伺い知ることができる。

まず、都市のイメージにおける光という要素の役割を次のように述べている

光は流れていくかのようだ。それはさまざまなものを断片に切り分けていく。まったくもって明白なのは、われわれは、光を断片として、閃光として、光束 (beam) として経験するということだ。いっさいの集群 (group) は光の中で沸きたち、透明なものとして現れる——ただし、その集群の内部では、大きな量塊として硬直し不透明であるのだが (Meidner [1914=1970: 112]) 。

ここにおいて、マイトナーのイメージにおける光は、印象派のそののように、世界を平面的に構成するような光ではない。むしろ、眼にというよりも身体に突き刺すように飛び込んできて、闇の部分も浮かび上がらせる、稲妻の光のようなものとして捉えられている。マイトナー自身も、彼が目指す都市のイメージが、「至る所に光を見出し、画面全体を照らし出し、影の部分さえも明るく透明である」印象派のイメージのように光を扱うのではないことを明言している (Meidner [1914=1970: 112])。彼が目指すところの都市のイメージにおける光は、「空間内のあらゆるものを運動へと差し向ける」ための光でなくてはならない (Meidner [1914=1970: 112])。印象派における光は、人間の網膜に対する刺激として経験された光——主観的な光——であった。それゆえに、現実世界におけるものの秩序を光の強弱に置き換え世界を平面的なものとして表象していた。しかし、マイトナーのイメージにおける光は、その身体化された光としての側面を運動の表現の方向へと極端に強調す

ることによって、物質化された光へと押し進められる。そこにおいて、光は現実世界を平面的に表象する媒介ではない。そうした平面としての都市のイメージを切り裂く、明滅し、光線として照射される電気の光に具体化される物質的な光である。

次に、視点の問題であるが、マイトナーが注目するのは、人間の視覚の特性である。つまり、人間の視覚は、その焦点付近では、明瞭な像を得ることができるけれども、その焦点から離れるにつれて像は歪み明瞭さは失われていくという特性である。彼は、焦点付近の像に関しては特に言及することはないが、こうした人間の視覚特性によって焦点から離れた領域で生じる像の歪みについて、次のように言及している。

[……] われわれのすぐ隣にある家屋——われわれの目と鼻の先に見える——それらは、動揺し崩れ落ちるかのようだ。ここで、線は、実際には平行しているけれども鋭い角度で交わりながら伸びる。破風、煙突、窓は暗く混沌とした量塊〔マッス〕であり奇妙に奥行きを縮められぼんやりとしている (Meidner [1914=1970: 113]) 。

マイトナーのイメージにおける空間構成の歪みは、こうした人間の視覚的特性の強調によるものである。ここで表現されるのは、線遠近法によって秩序づけられた——すなわち、理念的に知覚された——空間の崩壊であり、知覚されているのは「動揺し、崩れ落ちる」かのように歪んだ物質的な量塊〔マッス〕である。

そして、イメージにおける直線の使用という要素は、非数学的世界である自然のなかには直線が存在しないがゆえに、風景のイメージのなかから直線を排除してきた絵画の伝統に対するアンチテーゼとして提出される。技師〔エンジニア〕の同時代人としての近代の画家は、都市という人工的環境を描くにあたって、直線や幾何学的形態に美を見出さなければならないとマイトナーはいう (Meidner [1914=1970: 113]) 。

だがしかし、都市における直線は決して単なる数学的な直線ではない。

直線は冷淡で静的なものではないのだ！ リアルな感情によってそれを描き、その軌跡を詳しく観察することだけが必要なのだ。最初は細く徐々に太くなり、そして穏やかで過敏な振動で充たされる。われらの大都市の景観は、すべてが、数学的な直線で充たされた戦場というわけではない。[……] 直線はわれわれをあらゆる方向から抜き去っていく (Meidner [1914=1970: 113]) 。

この一節からもうかがえるように、描かれた直線は、決して、画面に安定した構図を与えるような抽象的で静的〔スタティック〕な数学的直線ではない。それは、触知的で「過敏な振動で充たされる」ような、物質性を帯び、動的〔ダイナミック〕な運動 (movement) の表現としての直線なのだ。

伝統的な絵画を支配していた理念的な空間表象に対しても、モダニズムの絵画を特徴づける平面としての空間表象に対しても常に亀裂を刻み込んでいくような、これらの三つの要素に関する記述からもうかがえるように、マイトナーの即物的な視線が捉える都市のイメージは、人工的環境として産業や機械と結びついた都市空間の運動、すなわちダイナミズムの再現＝表象である。マイトナー同様、ドイツ表現主義を代表する画家のひとりであるエルンスト・ルートヴィッヒ・キルヒナーも不安感や不気味さを喚起するようなベルリンのイメージを描いた。彼の不安なイメージも、しばしば論じられてきたように彼が都市に対して感じていた疎外感という視点から捉えられるよりもむしろ、ハクストーゼンが指摘するように、彼が都市に対して感じていた美としての運動という視点から捉えるべきだ⁽¹⁾ (Haxthausen [1989: 73-82] [1990])。この点に、ドイツ表現主義における未来派の影響を読みとることができる⁽²⁾。実際、キルヒナー自身、未来派の術語である「力線 (Kraftlinien)」を用いて自らのスタイルが「運動の知覚」から発展していったことを認めている (Haxthausen [1989: 76] [1990: 67])。ここでわれわれは、マイトナーが提示する都市のイメージにおける新たな視覚性を、人工環境としての都市における機械的な運動＝ダイナミズムの物質的な経験の反映として捉えることができる。この物質的な経験が、具体的な運動の感覚として表現されているのだ。

印象派的な美学が描く都市のイメージは、画家の主観的な身体感覚、それも過剰な神経刺激に対する麻痺的な身体感覚の効果としての平面的なイメージであった。しかし、マイトナーの言説を手がかりにしてわれわれが見出してきたのは、彼が提唱する都市の新しいイメージが、身体的経験の表象としての都市空間の平面性を切り裂いて断片化していく人工環境としての都市の物質的な運動感覚の表象を目指していたということだ。都市の物質的な運動感覚が引き起こす、イリュージョン的な都市のリアリティの破壊。この事態を、マイトナーは、「爆撃」という物質性を喚起させるメタファーを用いて表したのだ。こうして、われわれは、ヴァルトマンが印象派的な美学とドイツ表現主義を比較して評していた、前者において「誤魔化され」後者において「都市の特徴として高められた」「醜さ」が何であるのかを示すことができる。それは、イメージの過剰が引き起こした都市のファンタズマゴリアの幻想を崩壊させるような、人工的環境としての都市が引き起こす物質的な運動の感覚なのである。

* * *

このようにアヴァン・ギャルドの画家たちは、近代のテクノロジー＝機械がもたらした新しい経験——空間移動スピードの加速と結びついたリアリティの同時性、リアリティの時間的・空間的複数性、機械的運動のダイナミズム——を取り入れたイメージを生み出すことを試みていた。こうした試みのなかで、絵画イメージは世

界を平面的に表象するものではなくなってしまう。モダニズムの絵画の特徴であったそうした平面性は、むしろ、近代の新たなテクノロジー＝機械によって強調された運動のダイナミズムによって攪乱され、排除されていく。こうしたテクノロジー＝機械を媒介することによって強調された経験がイメージに導入されることによって、アヴァン・ギャルドの画家たちによる都市のイメージは、非現実的 (unreal) なものとして姿を現す。しかし、非現実的なイメージではあるけれども、それは都市の経験という点からとらえるなら、まさにテクノロジー＝機械に介入された都市の新しい身体経験 (のダイナミズム) を表現しているのである。

3. 写真イメージとテクノロジー

写真は、19世紀中葉以降、コマーシャリズムの中に組み込まれ、社会の中に大量に流通していったことは前章で述べた。この状況の中で、都市の写真イメージは商品として流通するため、「大衆的なもの」に急速に接近しきわめて凡庸で平板なイメージを大量に生産していった。そのような状況であった世紀転換期頃、合衆国で活躍したアルフレッド・スティーグリッツらは、写真に対して絵画とは全く別の独自の芸術性を与えるために、ストレート・フォトグラフィ運動のような芸術運動を展開していった。このように世紀転換期から20世紀初頭、写真は試行錯誤しながらその独自の表現様式を探っていった。これらの運動のなかでアヴァン・ギャルドの果たした役割は大きい。ここではシュルレアリスムとベルリンのダダイストたちに代表されるフォトモンタージュの事例を取り上げながら、アヴァン・ギャルドの生み出した都市イメージがどのような都市のリアリティと関係しているのかを分析していく。

(a)シュルレアリスム写真：写真のシュルレアリスムの条件

シュルレアリスムのテーマと都市とは分かち難く結びついている⁽¹³⁾。シュルレアリスムの都市に対する視線は消費社会における「商品」に注がれている。たとえば、ルイ・アラゴンの『パリの農夫』(1926年)には寂れたパサージュのショーウインドウに並ぶ商品が醸し出す幻想的な光景についての描写を見出すことができる。シュルレアリスムは、人間がみる夢や商品が生み出す夢の世界をその重要なテーマとしている。しかし、それはその夢の世界の中に耽溺するためではない。シュルレアリスムが目指すのは夢の世界と現実の境界を無効化し、その先に絶対的現実、すなわち超現実〔シュルリアル〕を見出すことなのだ (Breton [1924=1992])。このシュルリアルを明るみに出そうという試みは、ベンヤミンの「目覚め」の思想と親和性をもっている。実際、シュルレアリスムの思想はベンヤミンの思想に深く影響を与えており、アラゴンの『パリの農夫』などは『パサージュ論』の着想に直接的な示唆を与えている⁽¹⁴⁾——「〔『パサージュ論』の〕出発点にはアラゴンがある——『パ

りの農夫』が」(Adorno; Benjamin [1994=1996: 97] ただし、[] は引用者によるものであり、文脈にしたがって訳語を改めた)。これらの点を踏まえるならば、シュルレアリスムにおける都市表象は、イリュージョン的な都市のリアリティとしての商品の夢の世界に耽溺することを越えていく試み、すなわち「反スペクタクル」(Crary [1989: 107]) の試みなのである。シュルレアリスム運動は文学や絵画など芸術全般にわたる運動であるのだが、ここではシュルレアリスム写真を取り上げながら、反スペクタクル的な都市表象の試みを論じてみたいと思う。

まずここで、ベンヤミンがシュルレアリスムにおける都市表象について述べている一節を引いておこう。

この事物世界の中心に位置しているのは、そこにある物たちのうちでもっとも多く夢見られるもの、すなわちパリという都市そのものである。だが反乱が起こってはじめて、この都市のシュルレアリスムの相貌がすっかり現われ出ることになる。[……] そしてある都市の真の相貌ほど、シュルレアリスム的な相貌はない (Benjamin [1929=1995: 502]) 。

商品＝交換価値としての表層的なイメージや記号の過剰に流通し消費される「夢」のような空間、すなわちスペクタクルの空間としての都市パリ。19世紀のモダニズムの絵画や商品としての写真イメージはそうした都市の様相をファンタズマゴリア的なイリュージョンとしてとらえていた。しかし、シュルレアリスムにおける商品の夢の世界としての都市のリアリティは、そこに耽溺することによって浮かび上がってくるファンタズマゴリア的なイリュージョンとして経験される都市のリアリティではない。むしろ、そのようなリアリティに対する「反乱」としてシュルレアリスム的な都市への視線が捉えられており、ベンヤミンはそうして現れる相貌を都市の「真の相貌」とみている。シュルレアリスムの視線によってまなざされる商品は資本を生み出す「新しい」ものではなく「時代遅れ」の商品であり、また商品＝交換価値としての表層的なイメージや記号ではなく、商品それ自体を克明にとらえようと無心にまなざすのであって、そうした無心なまなざしの先にものの「真の相貌」が浮かび上がってくるのである。そして、そうした視線をアンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』(1924年)に先駆けて都市パリに投げかけていた写真家がいた。その写真家こそ、ジャン＝ユジェーヌ・オーギュスト・アジェその人である。

アジェがパリの写真を撮影したのは、元々旅役者だった彼がその仕事を引退した1888年頃から没年の1927年までの約40年間である。彼は自分が撮影した写真を売ることによって生計を立てていた。彼のアパルトマンのドアには次のような看板が掲げてあったという——「芸術家のための資料 (Documents pour artistes)」。彼はたしかに撮影した都市写真を「商品」として販売した。しかしそれはステレオスコープや絵葉書に用いられたその「商品」としての意味とは異なる。アジェが「商品」

を販売した顧客はそれを資料として用いる画家や建築家、あるいはそれら資料として所蔵する図書館などであり、消費社会における大衆（mass）が相手ではない。また、彼の写真が公的機関に「資料」として買い取られたからといって、彼の都市写真が権力と結びついた「記録」だということは決してない。彼の都市写真には、資本主義社会において大量に消費される表層的なイメージや記号としての商品でもなければ権力を孕んだ「記録」でもない独特の雰囲気漂っている（図3.4・3.5）。

たしかに、アジェの都市写真の視線は「記録」を強く志向していた。こうした志向を示す有名なエピソードがある。シュルレアリストの写真家マン・レイが、アジェの写真を『シュルレアリスト革命』に掲載することを彼に申し入れたところ、アジェはこの申し出を快諾したが、自分の写真は「単なる資料だから」といって名前の掲載は拒否したという。このエピソードは、アジェ自身が芸術性というよりも純粹に記録としてパリの写真を撮影していたことを端的に物語っている。しかし、彼の写真は単なる「記録」を超越してしまっている（それゆえに、今日、芸術として高く評価されているのだ）。この点は、写真というメディアの視覚の構造と深く関わっている。

ジョナサン・クレーリーによれば、写真という視覚装置の発明は、「視覚の身体化」とともに視覚の領域に浮上してきた、19世紀に現れた「錯覚」を利用するさまざまな視覚装置——パノラマやディオラマ、ソーマトロープ、ファナキスティスコープ、ゾートロープ、ステレオスコープなど——や玩具の延長線上に位置するものでありながら、それと同時に、視覚の領域に新たな項目を導入する契機を含んでいたという¹⁹。クレーリーは、写真という装置の認識論的な構造について次のように述べている。

[……] 写真は、単一の視点というものによってひとつに結び合わされた、観察者とカメラ・オブスキュラとの不可分性を既に廃絶していたのであり、写真機〔カメラ〕という新たなる器械を、観客からは基本的に独立していながら、にもかかわらず観察者と世界のあいだを透明で非身体的なかたちで結びつける媒介者を装う装置と化したのである（Crary [1990: 136=1997: 200]）。

このように、写真の発明がもたらした、視覚の新しい様相とは、カメラという見る主体の身体からは切り離された機械装置＝テクノロジーが視覚を構成する項目として視覚のなかに導入され、視覚が「機械化」、あるいはこういってもよければ「物質化」していく様相である²⁰。この「機械化された視覚」という様相は、ベンヤミンがいう「視覚的無意識（Optisch-Unbewußt）」と関連している（Benjamin [1931=1998: 17-18]）。写真の視覚は意識によって中枢化された人間の視覚とは異なり非中枢的である。人間の視覚が中枢的であるというのは、人間の視覚は意識によってとらえるものが取捨選択され意味づけられた視覚イメージとして現れる、という

意味である。したがって、人間にとっての現実とは、純粋な現実ではなく、人間の意識によって構成された「現実」である。他方、写真の視覚が非中枢的であるというのは、機械化された視覚である写真の視覚はとらえるものを選択することなくすべてを同等にとらえたイメージとして現れるためである。そこには人間の視覚においては意識によって見えなくされてしまったもの（取捨選択によって排除されてしまったもの）が写し込まれており、意識によって中枢化される以前の無意識的な視覚が現れているのである。したがって、写真の視覚は、人間の意識による中枢化＝意味づけから自由であり、ひとつの意味に収斂することを拒否するような「過剰」な視覚をもたらす。それゆえに、ベンヤミンは、写真イメージが受容されるためにはイメージの意味を確定する表題〔キャプション〕が必要となる、というのである（Benjamin [1931=1998: 54]）。この視覚的無意識という機械の視覚の特徴によって、写真の視覚は人間の視覚が捉えている「現実」を超越するのである。ベンヤミンが指摘する「精密きわまる技術」が「魔術的な価値」を帯びるという事態（Benjamin [1931=1998: 16]）は、写真がその本質的な視覚の構造ゆえに「現実」を超越することを示している（「再魔術化」）。写真はその記録性を徹底すると被写体の正確な「記録」という次元を飛び出し、あまりの正確さゆえ、逆に、ひとつひとつについて見慣れない姿を浮かび上がらせるのだ。そのように考えると、写真というメディアは、その本質的な視覚の構造においてシュルレアリスムの条件を既に孕んでいるということが出来る⁽⁷⁾。

ここで再びアジェの写真イメージに戻ろう。アジェは対象にひたすら没入して撮影したという（Benjamin [1931=1998: 33]）。そのとき、彼は自ら眼とカメラとをひたすら一致させて都市を捉えようとする。こうして、アジェの視線はカメラの視線と重なり合い、彼自身は「現実」の記録を志向しながらも、獲得されるイメージはそれを越えていってしまう。それゆえ、ベンヤミンはアジェの写真を「シュルレアリスム写真の先駆」と呼んだのだ（Benjamin [1931=1998: 35]）。そうして生み出されたアジェのパリの写真イメージにはほとんど人影が写っていない（図3.4・3.5）。そのイメージは、ひとつひとつが慣れ親しんだ都市の相貌とはきわめて異なる相貌を浮かび上がらせている。

どこも寂しい場所というのではない。気分というものが欠如しているのである。都市はこれらの写真の上では、まだ新しい借り手が見つからない住居のように、きれいにからっぽである。まさにこうした作業において、シュルレアリスムの写真は環境と人間との疎遠化、治癒的な効果をもたらす疎遠化を準備する。こうした疎遠化によって、政治的な訓練を積んだ眼にはある視野が開けてくる。そこでは、細部を鮮明に捉えるために、ほのぼのとした雰囲気はすべて犠牲にされる（Benjamin [1931=1998: 39] ただし、強調は引用者による）。

細部を鮮明にとらえるシュルレアリスムの視覚、すなわち純粋な写真の視覚（機械

の視覚)は人間と環境を疎遠化し、そこに「ある視野」が開けてくる。それこそ、きわめて「シュルレアリスム的な相貌」である「都市の真の相貌」である。ところで、きわめてシュルレアリスム的な相貌が真の相貌であるとはどういうことか？ われわれは、近代合理精神を追求することが逆に魔術的な現象を呼び起こしてしまう「再魔術化」としての近代化の様相を指摘しておいた。その様相とは逆に、きわめてシュルレアリスム的な魔術的な相貌のなかから「脱魔術化」された真の相貌が現れるのだ。いやむしろ「真の相貌」こそシュルレアリスムであり魔術的であるのだ。その「真の相貌」とは、結局、写真という機械の視覚に特徴的な、何らかの意味に収斂することとを拒否する非中枢的な「視覚的無意識」によってとらえられた、人間による意味づけから「疎遠化」されたありのままの環境としての都市の姿である。人間の意識によって意味を与えられることを拒絶しているため、そこには「気分」や「ほのぼのとした雰囲気」が欠けており、ただひたすら空虚な空間として現れざるを得ないのである。どんな意味にも収斂しない空虚として現れる都市のイメージはそれを見る者を不安にする——あらゆる読み取りを挫折させる解読不能なイメージとして現れるのだから。

この都市のイメージが喚起する不安が何かしらの意味の読み取りを要求する。しかし、この読み取りは不断に挫折せざるを得ない。「機械の視覚」としての写真の視覚を徹底化すると、それは決して何らかの意味に収斂するものではないのだから。見慣れているはずの都市が突如あらゆる解読を拒絶する空虚として現れる。見慣れていたはずの都市のイメージが不断に喚起する不安——それはまさに「無気味なもの」なのである。そうした解読不可能性に端を発する不安を喚起するがゆえ、写真的視覚を徹底した写真イメージは単なる表象ではありえない。そうした不安を喚起するイメージは、表象＝再提示 (representation) としてのイメージでありながら、身体性において経験されている現実、すなわち現前 (presentation) でもあるのだ。シュルレアリスム写真が示しているのは、「再現＝表象 [representation] としての現実」にほかならない (Krauss [1981→1985=1994: 91] ただし、[] は引用者による)。このような「再現＝表象としての現実」があらわになるところで、ひとびとは「特別客間」、すなわち、イメージの戯れが生み出すイリュージョンの空間から解放され、「全面的で総合的なアクチュアリティの世界」が開かれるとベンヤミンはいう。

ひとつの行動自体がイメージを自分のなかから現出させ、それ自体イメージであり、イメージを自分のなかに巻きこんで食らうところではどこでも近いものの近さがそれ自体の目つきに表れているところではどこでも、そうしたイメージ空間が開ける。それは全面的で総合的なアクチュアリティの世界であり、そこには〈特別客間〉などない (Benjamin [1929=1995: 517])。

ここで述べられているように、「イメージ空間 (Bildraum)」において身体＝知覚とイメージ＝表象は相互浸透し統合されている（「再現＝表象としての現実」）¹⁸。それゆえに、ベンヤミンは「イメージ空間」を「身体空間 (Leiberaum)」と言い換えている (Benjamin [1929=1995: 518])。この「イメージ空間＝身体空間」において、ひとびとは現実の物質的存在からは切り離された表層的なイメージの経験（「経験の貧困」）から解放され、イメージにおける身体的な経験を回復できるのである。身体的な経験を回復したイメージにおいては。しかし、われわれは、そうしたイメージと浸透し合う身体が「個人」に帰せられるものではないことを見落としてはならない。そこで問題となっているのは、「集団の身体」、しかも「技術のなかで組織された集団の身体」である。

技術のなかで組織される集団の肉体が、その政治的・具体的な現実性のすべてを備えた姿で生み出されるのは、あのイメージ空間、世俗的啓示のおかげで私たちが住みつくことのできるあの空間のなかにおいてでしかありえない。世俗的啓示において身体とイメージ空間とが深く相互浸透し、その結果、革命のあらゆる緊張が身体的・集団的な神経刺激となり、集団におけるあらゆる身体的な神経刺激が革命のうちで放電されるならば、そのときはじめて現実は [……] 自分自身を乗り越えたことになる (Benjamin [1929=1995: 518])。

現実が自分自身を乗り越える、すなわち超現実 [シュルレアリスム] として現れるのは、世俗的啓示¹⁹において、集団の身体の神経刺激が開放されるときである。このとき、「神経刺激の伝達が [……] 次々と身体をつらぬく」。そして、過剰な神経刺激の中で感覚を麻痺させることによって耽溺していたイリュージョンの世界を破壊して、身体を貫く神経刺激を「ショック」として経験することによってスペクタクルのイリュージョンのなかから「目覚める」ことができるのである。したがって、シュルレアリスム写真の視線が「全面的で総合的なアクチュアリティ」のもとで開く都市のリアリティとは、資本（主義の論理）の管理のもと、ひとびとをスペクタクルのなかに耽溺させることによって浮かび上がってくるファンタズマゴリア的なイリュージョンとしての都市のリアリティではない。そうではなく、そうした資本による管理に絡めとられスペクタクルがもたらすイリュージョンのなかに耽溺してしまうことを拒絶し、イメージと身体の相互浸透によってそのイリュージョンから目覚めさせる集団的な身体性を帯びたリアリティである。さらに、このようなリアリティは、都市のリアリティは記録写真が帯びていた権力によって与えられた〈共同体〉的な時間性、すなわち普遍化された〈歴史〉でもなく、また商品としての写真イメージが帯びていた資本主義を駆動する永遠の現在とも異なる時間性を獲得する。その時間性は、集団によって生きられたアクチュアリティの蓄積、すなわち「記憶」としての時間性を獲得する。こうして、都市のリアリティは、あらかじめ前提された到達すべき抽象的な「概念」としてのリアリティでもなく、現実の物質的客体性

のリアリティを欠いたヴァーチャル・リアリティでもない、身体的な経験と結びついた「生きられた」リアリティとして現れるのである。純粹な写真的視覚が頭わにする都市の解読不可能なイメージを、そしてその解読不可能性が喚起する不安を、解読不可能なものとして、そして不安として正面から受けとめたとき、都市を覆っていたイリュージョンのヴェールは剥がれ落ち、そこに都市の生きられた身体的経験としてのリアリティが回復するのである。

(b) フォトモンタージュ／コラージュ

近代の都市と密接に関係しながらあらわれた写真表現のひとつにコラージュと呼ばれる手法がある。この手法は新聞や雑誌に印刷された写真やオリジナルの写真イメージを切り抜き、断片化された個々のイメージをもとのメディアにおいて規定していたコンテクストから引き剥がしたうえで張り合わせることによって新しいイメージを合成する手法であり、第一次世界大戦終了前後にベルリンのダダイストが創作したフォトモンタージュの諸作品にその手法の端的なかたちを見出すことができる。

フォトモンタージュのイメージはわれわれがすでに検討したキュビズムの絵画イメージと多くの共通点を持っている。つまり、リアリティの空間的・時間的複数性をひとつのイメージに統合している、という点においてである。たとえば、たとえば、ベルリンのダダイストたちと関係が深かったポール・シトロエンのフォトモンタージュ作品《メトロポリス (Metropolis)》(1923年) (図3.6) は、新聞や雑誌から切り抜いた、さまざまな視点から撮影されたパリの写真イメージ(正確にいうなら複製された写真イメージ)の断片を張り合わせてカオス的な都市の姿を表現している。それは都市におけるイメージの過剰という状況をショック経験として積極的に受け入れるような姿勢のあらわれである。そのイメージにあらわれている相互に異質なさまざまな断片の偶有的で非合理的な並列や重なり合いは、膨張、拡散、多元化していく近代都市の姿に重なり合うものである。ただし、フォトモンタージュによる都市のイメージは、「圧倒的な存在の感覚は建造物が大量に増えたことだけによって生み出されたのではなく、そうした建造物の同時性によっても生み出されたのだ」(Donald [1995: 85])。リアリティの時間的・空間的複数性をひとつのイメージ統合するという意味では、キュビズムのマルチ・パースペクティブの持つ効果に近い。こうしたイメージに浮かび上がっている「リアリティの時間的・空間的複数性」は、すでにキュビズムの絵画を分析する上で何度も取り上げてきた19世紀末にあらわれ都市を中心に普及していった新しい諸テクノロジーによって可能になった新しいリアリティである。その点で、フォトモンタージュは、イメージの表面的な類似性だけでなく、その表現の根底にひそむ都市空間の知覚に関してもキュビズムの思想と多くを共有しているのだ。フォトモンタージュの思想も、過剰なイメージの経験として現れてきた都市の経験の中から生まれてきたものであり、そうしたショック経験をひとつのイメージとして表現することを目指すものであった。

また、われわれはフォトモンタージュが写真イメージ（およびその複製イメージ）の断片を張り合わせて合成するという手法であった点に注目しなければならない。フォトモンタージュのようなコラージュ的手法そのものの起源は第一次世界大戦以前、19世紀半ばにオスカー・レイランダーやヘンリー・P・ロビンソンが絵画における寓意画を写真によって再現しようとする試みにまで遡ることができるのである（多木 [1985: 184-185]）。彼らの手法は、パッチワークと呼ばれ、イメージの構図をあらかじめ決定したあと、イメージの各構成要素を別々に撮影したあと張り合わせ、そうして得られたイメージを複写して完成させるというものだった。われわれがここで問題にしている、第一次世界大戦前後にあらわれたコラージュの手法において特徴的なのは、それらが「表現の根底にある慣習、さらには論理や形而上学と呼ばれるものから逸脱しようとする運動であった」点にある（多木 [1985: 144]）。ダダイストたちのフォトモンタージュは伝統的な絵画の模倣などではなくイメージを規定するような意味に対して破壊的な効果を持っていたという点である。イメージが帯びる「意味」に対する異議申し立てをねらったのがフォトモンタージュである。つまり、イメージを構成する諸断片を最初にそれを規定していたコンテキストから引き剥がしてうえで合成することは、イメージを構成する諸要素間の結合関係をいったん解体したのちに別の結合関係を確立することであり、それはイメージの認識に対して根本的な「異化」効果を与える。このような効果を持ったフォトモンタージュにおける都市のイメージは「虚構や美学的イリュージョンのあらゆる形式への不信——あるいは軽蔑とさえいってもいいのだが——と関連していた」のである（Donald [1995: 85]）。

しかし、さらにわれわれがここで注意しておかなければならないのは、何らかの意味に収斂していくことから逸脱していくイメージは写真という機械の視覚が本質的に孕んでいるものであったという点である。つまり、フォトモンタージュによらなくとも、写真の視覚は、本来、あらゆる解読を拒絶する不安を喚起するという視覚的無意識による異化効果を持っているのである。しかし、個々のイメージの断片を張り合わせるときにそれらのイメージの間に「別の結合関係」を確立することは、別の意味の秩序のもとにイメージを再構成しているのである⁽²⁰⁾。そこで明確になるのは、われわれは「現実を見ているのではなく、解釈や意味作用の群がる世界、すなわち、記号の形式的な前提条件である隙間あるいは余白によって膨張した現実を見ているのだということ」である（Krauss [1981→1985=1994: 87]）。フォトモンタージュの都市イメージに関していえば、それは都市を解読するコードを拒絶し、あらゆるコード化を逃れていくような都市の姿を提示することによって、そのようなものとして都市を解読するコードを生み出してしまうのだ。実際、フォトモンタージュは、その手法を用いたイメージが大量に流通することによってそれが最初にもっていた「異化」効果を急速に弱めてしまうことになる。こうしたフォトモンタージュが持っていた効果の弱毒化はユートピア的都市計画のプランのためにフォトモンター

ジュの手法を採用した建築家（たとえば、スタニスラス・ヤシンスキやルートヴィヒ・ヒルベルザイマー）が現れたことに端的にあらわれているだろう（田中 [1996: 20]）。

4. 映画：機械の眼とモンタージュ

アヴァンギャルドと呼ばれる画家や写真家たちが生み出した都市のイメージは、ここまで述べてきたように、新しいテクノロジーや機械が身体に介入してくることによって可能になった新たな経験をイメージという視覚の領域で表現するものであった。しかし、イメージと身体的な経験を結合させようとする関心にとって、これら身体経験と結びついたイメージそれ自体が運動を欠いた静止像（still image）であることは、身体経験が運動をともなう限り、苛立ちを覚えさせる抑圧のようなものとして捉えられても当然であろう。映画という今世紀のメディアの出現は、ダイナミックな都市の新たなリアリティを静止像で表象＝再提示しなければならないという最後の制約も取り払うことになる。「映画だけが映像＝運動 [l'image-mouvement] によって [……] 都市の興奮をスクリーン上に生み出すことができる」のである（中村 [1998b: 41] ただし、[] は引用者による）。

1920年代には、「都市交響楽映画（city symphony films）」と呼ばれる一連の映画が多数撮影された。これは、都市とそこに流通するひとびとやモノの断続的で激しい一日の動きを、さまざまなカメラ技術とモンタージュなどの編集技術によって再構成した前衛的な、一種のドキュメンタリー・フィルムである。よく知られているものとして、パリの都市生活を撮ったアルベルト・カバルカンティの『時の外何もなし（Rien que les heures）』（1926年）、ベルリンを撮ったヴァルター・ルトマンの『伯林——大都会交響楽（Berlin, die Symphonie einer Großstadt）』（1927年）、モスクワ、キエフ、オデッサの生活を撮ったジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男——これがロシアだ！！（Chelovek s kinoapparatom）』（1929年）などがある。

(a) ヴェルトフ『カメラを持った男——これがロシアだ！！』

これら都市交響楽映画のなかでも、とりわけ言及されることが多い『カメラを持った男——これがロシアだ!!』（以下、『カメラを持った男』と略記）だが、この映画は、タイトルが既に暗示しているように、機械化＝物質化された視覚（「機械＝カメラの眼」）が捉える都市の新しいリアリティが顕在化している。この作品のラストシーンでは、カメラのレンズに見開いた眼がオーバーラップし、まるで眼を閉じるかのようにレンズの絞りが絞られていく（図3.7）。人間の眼であると同時にカメラでもある眼（われわれはここで、写真家アジェも、みずからの眼とカメラとをひたすら一体化しようとしていたことを想起すべきだ）。このシーンは、機械化＝物

質化された視覚を象徴する非常に重要なシーンである。ただし、カメラの眼は人間の眼が「見る」ように世界を見るのではない。ヴェルトフ自身、彼が映画を撮影する際の視線について次のようにコメントしている。

私は映画の眼〔キノ・アイ〕である。私は機械の眼である。私こと機械は、私にしか見ることのできない世界をあなたにお見せしよう。〔／〕今も、そして、これから先もずっと、私は人間の不動性から自分自身を解き放つ。私は不断の運動の中にいる。私は被写体 (object) に接近し、また遠ざかる。私は被写体の下に潜り込み、またその上に這い上がる。私は駆け足の馬と鼻先を並べて速やかに動く。私は全速力で群衆の中につっこむ。私は走っている兵隊たちを追い抜く。私は仰向けにひっくり返る。私は飛行機とともに上昇する。私は上下する物体 (bodies) と一緒に上下する。今や、私ことカメラは、それらの物体の合成運動とともに突進する——運動のカオスの中を縫うように通り抜け、運動を記録し、もっとも複雑な組み合わせから成る運動を始めながら。〔／〕毎秒16コマから17コマという決まり事から自由にされ、時間と空間の限定から自由なので、私は宇宙内のあらゆる所与の地点をひとつに集める——私が記録したどんな地点であろうとも。〔／〕私の道は世界の新しい知覚の創造へと通じている。私はあなたの知らない世界を新しい方法で解説するのだ (Vertov [1922=1984: 17-18]) 。

映画の眼は、人間の眼がカメラのメタファーで語られているのではなく、むしろカメラの眼それ自体が人間の眼とは根本的に異なる「物質のなかの眼 (un œil dans la matière)」なのである (Deleuze [1983: 60] ただし、強調は引用者による)。カメラの眼はそれ独自の原理で人間の視覚とは異なった視覚を構成するのだ (Natter [1994: 211])。それでは、そのような眼はどのように世界を視覚化するのか。

ここでわれわれは、カメラの眼には肉眼によって捉えられた人間の意識が織り込まれた空間ではなく無意識が織り込まれた空間が立ち現れる (Benjamin [1937=1995: 558-559])、という「視覚的無意識」の議論のもう一度立ち返ろう⁽²¹⁾。機械の眼から注がれる映画の視線、その「物質化された視線」が発見するのが、無意識の領域に抑圧されたもの——馴染み深いものを不気味なものにするのは抑圧であったことを想起せよ！——の表出、つまり意識によって秩序づけられた安定した世界像に亀裂を入れる不安の表出である。そうした不安を喚起するイメージこそ、あらゆるものが克明に写し撮られているがために意味づけを拒絶する非中枢的な視覚である写真イメージである。物質化された視覚において、意識によって意味づけられた世界像は亀裂を入れられ、意味づけることが不可能な純粋な視覚としてのイメージが顕在しているのである。そして、映画におけるイメージとは、一秒間に10コマ以上の写真イメージによって生み出されるイマージュ＝運動 (l'image-mouvement) なのである。

映画におけるモンタージュの技法とは、こうして得られた純粋な視覚イメージの連なりが生み出すイマージュ＝運動をショットとして繋ぎ合わせていく編集の作業

である。各ショットを繋ぎ合わせることによって、そこにはある「リズム」が生まれる。しかし、モンタージュによってある種のリズムをイメージに与えることは、フォトモンタージュの場合と同様に、意味づけから逸脱していくイメージに何らかの意味を付与する手法になってしまう可能性をも同時に孕んでいる。ヴェルフはショットそのものに内在するリズムに合わせてそれらを編集し、リズムカルな「視覚的音楽」として都市のイメージを提示する（Kracauer [1947=1970: 190]）。ところが、ジークフリート・クラカウアーは、ヴェルフの作品が表現するのは「革命の息子」として「そのすべての要素に浸透している革命のエネルギーに武者震いしている現実」であるという（Kracauer [1947=1970: 190-191]）。それゆえに、クラカウアーは『カメラをもった男』を「叙情的なドキュメンタリ映画」と評するのである（Kracauer [1947=1970: 190]）。

(b) ルットマン『伯林——大都会交響楽』

最終的に革命のイデオロギーという「物語」——それは、すなわちひとつの「意味」である——に収斂してしまう『カメラをもった男』に対して、ヴェルフらのキノグラス・グループの影響を受け、彼らと同じ美的手法——すなわち、モンタージュ——によって「視覚的音楽」の映画を目指したルットマンの作品である『伯林——大都会交響楽』（以下、『伯林』と略記）（図3.8）も「社会的コントラストを特徴づけがち」であるのだが、それは「社会的な抗議というよりむしろ形式的な手法」として特徴づけられるのであり、そこでとらえられるのは「活気のあるエネルギーのすべてを放棄したように思われる、形のない現実」であるという（Kracauer [1947=1970: 190-191]）。

ヴェルフは、その抒情的な熱狂の中に形式的なリズムを強調するが、内容に対して無関心ではありえない。彼が描く社会の断面は、抽象的な動きの美しさを描いているときでも、（共産主義の理念で充満している）のである。[／] ルットマンは、ヴェルフの革命に対する信念によって鼓舞されたとしたら、ベルリンの生活に内在している無政府状態を告発すべきであっただろう。彼はリズムよりもむしろ内容を強調することを強調されるべきだろう。リズムカルな〈モンタージュ〉に対する彼の好みは、彼が直面すべき現実に対する何らかの批判的な解説を、実際には避けようとしていたことを示している（Kracauer [1947=1970: 192]）。

要するに、ヴェルフの作品はモンタージュによって視覚的な音楽作品として都市のリズムを表現するイメージを提示するのだが、他方でそこに「共産主義の理念」という政治的なイデオロギーをどうしても孕んでしまう——ヴェルフの作品は政治的映画なのである。ルットマンはむしろモンタージュがイメージのシーケンスに「内容」を与える——すなわち「物語」化する——ことを回避し、ただひたすらそこからあらわれてくる「ベルリンの〈テンポ〉と〈機械の行進〉を[……]喜ん

だ」のだ (Kracauer [1947=1970: 192])。モンタージュによるイメージのシーケンスの編集を意味=内容=物語に回収するのではなく、そこから現れる都市のリズムを快楽的に享受するような経験、それこそ「様々な断片の間の、自発的で、精妙かつ迅速な運動」としての「遊動 (Spiel)」である。

ルットマンにおける内容の回避とテンポという形式的特徴は、『伯林』が着想されてから完成にいたるまでのエピソードにあらわれている (以下、Kracauer [1947=1970: 187-192] による)。『伯林』は、まず、カール・マイヤー (『カリガリ博士 (Das Kabinett des Doktor Caligari)』 (1919年) の脚本の協同執筆者のひとり) の原案から出発した。マイヤーは撮影所の制約によるセット撮影というフィクションの不自然さに辟易しており、現実から生まれるリアリティを追求する過程で都市交響楽映画を着想した。同じく、撮影所撮影の不自然さを感じていたカメラマン、カール・フロイントが、マイヤーの計画を支持しベルリンの風景を撮影しはじめた。そして、フロイントら数人のカメラマンが撮りためた膨大なフィルムをルットマンが編集した。しかし、それが完成する以前にマイヤーは『伯林』の製作から手を引くこととなった。それは、ルットマンの編集方針によって明らかになった作品のかたちがマイヤーがそのアイデアを着想した時点でのそれと相違していたからだといわれている。それは、マイヤーが『伯林』を「その取り上げ方が表面的」とであると批判したことにある。ただし、彼は、都市のリズムという形式を重視する編集それ自体に反対したのではない。マイヤーが受け入れられなかったのは、ベルリンの生活に内在する社会的な諸問題 (社会的コントラストや無政府状態) を映画の内容として伝達するのではなくただ構成上の形式的要素として編集していったルットマンの態度である。われわれは、そこに、意味=内容=物語に還元されることを徹底的に回避し、イメージのシーケンスによってテクノロジーのテンポやリズムを提示しようという姿勢を見出すことができる。

* * *

われわれは「物質化された視覚」とイメージのシーケンスにリズムを付与するモンタージュという技法が都市交響楽映画を特徴づけていることを見てきた。これらの特徴が端的に作用するとき、映画の提示する都市のイメージは、ひとつの意味に収斂することなく、意味的に拡散し続ける「認識論的爆発力」を持つことになる。このとき、都市は、映画においてもっとも広く開かれたとベンヤミンがいう「遊動空間 (Spielraum)」⁽²²⁾としてのリアリティを帯びて現れる (Benjamin [1936a=1995: 634])。つまり、過剰なイメージを何らかの意味=内容=物語に収斂させることなく、拡散するままに、身体的な快楽として受け入れていくような都市の経験として浮かび上がってくるのである⁽²³⁾——このとき都市は断片化しながら拡散していくリアリティを浮かび上がらせるのである。

私たちの知っている酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場は、私たちを絶望的に閉じこめているように思われた。そこに映画がやってきて、その牢獄の世界を十分の一秒のダイナマイトで爆破してしまった。その結果私たちはいまや、その遠くまで飛び散った瓦礫の間で、悠々と冒険旅行を行うのである（Benjamin [1936a=1995: 619]）。

このベンヤミンの有名な一節は、まさに、映画という物質化された視覚（機械の視覚）が頭わにする非中枢的イメージとモンタージュによって与えられる「リズム」が浮かび上がらせる都市の遊動空間としてのリアリティを示しているといえる²⁴。ここでも「ダイナマイト」による「爆破」という、ドイツ表現主義の画家が都市を描くための新しい視覚原理を表現する際にも用いられていた「爆発」のメタファーが用いられている。ここにおいて爆破されるもの、それもやはりイリュージョンとして経験されるようなスペクタクルとしての都市のリアリティなのである。

5. 経験に介入するテクノロジー＝機械：経験における身体性の回復

アヴァン・ギャルドにおける都市のイメージは非現実的（unreal）なものとして現れる。未来派やキュビズム、ドイツ表現主義における都市の絵画イメージやフォトモンタージュの写真イメージが「非現実的（unreal）」に思えるのは、都市における経験にテクノロジーが介入してきたことによる新しい経験、すなわち移動スピードの高速化によるリアリティの同時性の経験、リアリティの時間的・空間的複数性の経験、機械的な運動のダイナミズム、ショック経験としてのイメージの過剰をイメージのなかに積極的に表現しようとした結果、ひどく歪み、また無秩序なイメージとして現れたためである。また、シュルレアリスム写真、あるいは都市交響楽映画におけるイメージは、イメージを生み出す機械の眼であるカメラの眼が、人間の視覚と本質的に異なる非中枢的な視覚を持っているため、普段見ている姿とは全く異なるイメージが現れそこにある種の非現実性を感知してしまうのである。

こうした都市表象の実践における都市の経験の仕方は、都市におけるイメージの過剰を自然なものとして受け入れ、それらをただ受動的に受容する「麻痺」的な都市の経験の仕方と全く異なる。それらはそうしたイメージの過剰に「慣れ」受動的に受け入れるのではなく、それらをショック経験として積極的に受け入れていくような経験の仕方である。未来派やキュビズム、ドイツ表現主義、フォトモンタージュは、新しいテクノロジー＝機械に媒介されて浮かび上がった空間移動の高速化によるリアリティの同時性、リアリティの時間的・空間的複数性、機械的運動のダイナミズム、ショック経験としてのイメージの過剰といった身体的な経験と正面から向かい合って、そうしたリアリティを表現する新しいイメージの様式を生み出したのである。シュルレアリスム写真は機械の眼であるカメラの眼と一体化し都市に流通

するさまざまな事物をひたすら無心に見つめることによって、身体＝知覚と相互浸透した表象＝イメージの世界を開いた。そして、映画という視覚メディアは、都市交響楽映画において端的に現れていたように、視覚的無意識という写真の本質的知覚とイメージのシーケンスにリズムを付加するモンタージュという編集技術を通して、都市に生起している過剰な出来事を何らかの意味＝内容＝物語に回収することなく、その過剰性において経験するような遊動の経験をイメージの世界にもたらしした。

このように、これらのアヴァン・ギャルドのイメージは、近代に生まれた新しいテクノロジー＝機械を媒介した経験をイメージのなかに表象することでイメージのなかに身体感覚を取り戻そうとする実践ととらえることができる。都市のイメージのなかにテクノロジー＝機械を媒介することで浮かび上がってきた身体的な感覚を表象しようとする態度こそ、都市を仮想的なリアリティとして浮かび上がらせる物質的な客体性から切り離された表層的なイメージの戯れが生み出すイリュージョンへの耽溺から脱出しようとする態度なのだ。そうした態度が生み出すイメージにおいて、都市の身体感覚、すなわち現実の物質的な経験において現れる都市のリアリティが回復してくる。

ベンヤミンが「機械の直感形式」に見出していたファンタズマゴリア的なイリュージョンからの「覚醒可能性」とは、テクノロジー＝機械を経験に介入させることによって経験に身体性を回復させることなのである。イメージが過剰に流通する近代社会の状況は変えようがない。したがって、そうした過剰なイメージを自然なものとして慣れてしまっただけ受動的に受容するような態度から、イメージの過剰そのものをショック経験としての正面から受容する態度へと変容させることが、商品世界のファンタズマゴリア的イリュージョンから解放され、仮想的なものになってしまっていた都市のリアリティに現実性を取り戻す可能性なのである。

* * *

しかし、都市のリアリティの在り様を論じたいわれわれにとって、最終的に議論を帰着させなければならないのは、スペクタクルのイリュージョンに対して、身体性を回復させることによって破壊的な力を持ち得たアヴァン・ギャルドにおける都市のイメージが、どのようにひとびとに受け入れられたのか、という問題である。すなわち、アヴァン・ギャルドのイメージが、都市のなかに流通するとき、その反スペクタクルの志向性においてひとびとに受け入れられ、ひとびとを組織化し得たのか、という問題である。アヴァン・ギャルドが提示した都市のイメージは、都市表象としてのレベルにおいては、たしかに、反スペクタクルとしての革命的な力を持っていた。しかし、その力が現実のレベルで、すなわち現実の都市のリアリティにおいて現れるには、それらのイメージがどのように社会に流通しひとびと

の経験を社会的に編成し得たのかという点を考えなければならない。

註

- (1)ベンヤミンが都市における視覚の負担の増大を議論する箇所ではジンメルの議論（直接引用されているのは「大都市と精神生活」ではなく『社会学』における「感覚の社会学についての補説」からの一節（Simmel [1908=1994(下)252]）である）を引いている（Benjamin [1939=1995: 475]）。また、膨大な断片や引用から成る『パッセージ論』ではジンメルの『貨幣の哲学』における「大都市と精神生活」における都市経験と同じ論旨の箇所が引用されている（Benjamin [1982=1993-1995 (III): 135; [M17,2]]）。
- (2)後期ベンヤミンの思想における映画の位置づけについては、中村 [1998a] を参照されたい。
- (3)ベンヤミンにおいて「経験の貧困」という状況からの「目覚め」の可能性は、第二章の註(15)で指摘したように、「経験の伝達可能性」の回復と、「経験の貧困」自体にその状態を乗り越える可能性というふたつの方向性から示されている。ここでは、前者の方向性を、「テクノロジーの介入による身体性の回復」というわれわれの視点から示してみたい。
- (4)ちなみに「創立宣言」（あるいは「未来派宣言」の部分）は発表後、二、三年のうちにほとんどの主要な言語に訳されてしまった。たとえば、日本にも発表から三ヶ月後の1909年5月に『スバル』誌において森鷗外の翻訳によって「未来派宣言」の部分が紹介されている。これは当時の通信事情からすれば異例の早さで世界中に紹介されたことになる。まさに、自らが提起する「スピードと同時性の美学」によってグローバルに流通していったといえよう。
- (5)ここでいう「分割主義（divisionismo）」とは、1880年代後半から1890年代にかけてのイタリアで展開した新印象派に影響を受けた運動である。この運動は、新印象派が系統的・科学的に発展させた絵画技法としての分割主義＝分割描法（divisionnisme）をもとにしている。この技法は、絵画イメージの色調と色相を得るのに、パレット上で混ぜた絵の具で描くのではなく、他の色と混ぜない絵の具の純色を小さな斑点状で画布〔カンヴァス〕に置いていき、鑑賞者がカンヴァスから一定の距離をとったときに現れる斑点の色の「視覚混合」を利用する。絵の具の混合が減算的なものに対し加算的な視覚混合ではより大きな彩度と明度を得ることができる。「絵画技術宣言」における「「分割主義」による「本質的補色主義）」とは、分割描法の視覚混合によって加算的に得られる色彩・色調のことである。
- (6)セヴェリーニの絵画イメージに見られるように未来派もマルチ・パースペクティブを導入している。しかし、キュビズムのそれが、すぐ後で述べるように、描かれるモチーフの複数のリアリティを描くために導入されたのに対し、未来派のそ

れは運動のスピードと変化を示すために用いられた、というそれぞれの強調点の違いがある。

- (7)1920年代には文学の分野でもリアリティの時間的・空間的複数性が問題になっている。文字テキストは本質的に線的〔リニア〕なプロセスで進行するものなので、リアリティの時間的・空間的複数性を表現するのに限界があるのだが、こうした限界の解決を映画的視線の採用によって試みた作家たちがいた。アルフレート・デーブリーンは映画のモンタージュ的な視線を採用した「認識論的モンタージュ」を用いて『ベルリン・アレクサンダー広場』（1929年）を執筆した。また、ヴァージニア・ウルフは『ダロウェイ婦人』（1925年）において都市におけるアイデンティティの不安定性・不確定性を喚起する歩みを「存在論的知覚の進行（passage of ontological perception）」によって表現した。これらの文学的実験に関する分析はDonald [1997: 186-195] を参照されたい。
- (8)たとえば、Roters (ed.) [1982=1995: 72-75] を参照。
- (9)たとえば、1913年に描いた《ハレッセン駅にて》という作品のタイトルが《黙示録的風景》に変更されている（Haxthausen [1989: 69]）。
- (10)われわれは、以下で、マイトナーの絵画イメージが帯びている不安感・恐怖感の本質を近代のテクノロジーの問題として論じていくが、カーンやポール・ヴィリリオのように戦争（第一次世界大戦）を近代の諸テクノロジーがもたらしたひとつの帰結としてとらえる（Kern [1984=1993] , Virilio [1984=1988→1999]）ならば、マイトナーのイメージを戦争の問題と結びつけて論じる議論とかけ離れているとはいえない。ただし、マイトナーの絵画イメージを戦争と結びつける議論における戦争の影響の分析は、そこに戦争の恐怖感や破壊のイメージを読みとるだけのあまりにも素朴なものであるのだが。
- (11)ハクストーゼンは、キルヒナーのベルリンのイメージの「美」について次のように結論づけている。「キルヒナーの美は形式〔……〕にあるのではなく運動にある」（Haxthausen [1990: 86]）。
- (12)ドイツ表現主義に対する未来派の影響においては、1912年にベルリンのギャラリー「シュトゥルム」で開催された未来派展の影響が大きい。この点については、Whitford [1985: 54] を参照されたい。ちなみに、ギャラリー「シュトゥルム」を運営していたのは、ドイツ表現主義を広く紹介していった雑誌『シュトゥルム』の創立者であり編集者であったヘルヴァルト・ヴァルデンである。
- (13)ペーター・コリエは、シュルレアリストが都市に関心を寄せるふたつの様相として、都市における革命的大衆の現前と文化的・想像的設備の集中というふたつを挙げる（Collier [1985: 214]）。そのうえで、彼は、シュルレアリストの代表的テキスト——アンドレ・ブルトンの『ナジャ』（1928年）とルイ・アラゴンの『パリの農夫』（1926年）——がこうした様相をいかに表象しているかを分析している。

- (14)ただし、ベンヤミン自身は、アラゴンの仕事（『パリの農夫』）が夢の領域に留まり「神話」的な要素を残しているが、自分の仕事は覚醒がいかなる状況であるのかを見出し「神話」を歴史空間に解体しきろうとする点で区別されるとしている（Benjamin [1982=1993-1995 (IV): 7-8; [N1,9]]）。
- (15)ここでのクレーリーの理解は、1996年度千葉大学文学部講義（文化社会論）における中村秀之氏（桃山学院大学）の議論に多くを負っている。記して感謝の意を表したい。
- (16)人間の視覚の領域にカメラという機械装置が介入する事態は、美術批評家のロザリンド・クラウスも指摘している（Krauss [1981→1985=1994: 94-95]）。
- (17)クラウスは、シュルレアリスムのイメージが帯びる写真的特性を指摘して「シュルレアリスムの写真的条件」を論じた（Krauss [1981→1985=1994]）。この指摘は正しいが、われわれが見てきたように、むしろ写真の視覚そのものがその本質（視覚的無意識）においてシュルレアリスム的といえるのではないか。
- (18)ベンヤミンの「シュルレアリスム」における「イメージ空間」（あるいは「身体空間」）という概念を理解していく上でWeigel [1996] が参考になった。
- (19)ベンヤミンのいう「世俗的啓示」とは、ノルベルト・ボルツとウィレム・ファン・レイイェンの説明によれば、「技術の陶酔」に対置される「陶酔の技術」であり、それは「〔技術の〕陶酔の経験とことなり、知性によって認識しうる構造を保持するもの」である（Bolz; van Reijen [1991=1992: 236] ただし、〔〕は引用者による）。さしあたっては、「技術の陶酔」をわれわれがいうところの過剰な神経刺激を受動的に受容し、そうすることによってイリュージョンのなかに耽溺し陶酔する経験として、そして、「陶酔の技術」としての世俗的啓示を過剰な神経刺激をショックとして積極的に受容する経験ととらえておこう。この「世俗的啓示」という概念自体、詳しく検討されなければならない概念であるが、ここでは詳しく検討する余裕がない。
- (20)とはいえ、われわれはここでフォトモンタージュの意義を否定しているわけではない。私見では、フォトモンタージュのイメージは、モンタージュによって合成された断片が元々あった文脈がある程度示された上で初めて異化効果を発揮するようなイメージであるように思う。
- (21)人間の無意識と機械＝テクノロジーの関係については、精神分析という制度自体が無意識を発見する情報処理機械と捉える東 [1996] の議論も参照されたい。
- (22)ベンヤミンの邦訳では「遊戯空間」と訳されているが、遊び、行為、演技、揺らめき、ゆとりなど幅の広い意味を持った原語Spielのニュアンスを生かすため、中村 [1998a] に倣って「遊動空間」という日本語を当てる。中村 [1998a: 220] の註(7)を参照されたい。
- (23)ただし、遊動空間としての映画を都市交響楽映画の文脈で理解するだけでは十分ではない。むしろ、中村が指摘するように、「イメージが動く」という映画の

もっとも基本的な特徴において理解していかなければならない（中村 [1998a: 196-197]）。「映像が動く」ということに対するきわめて原初的な身体的反応の研究としてGunning [1989=1998] を参照されたい。

- (24)ここでのベンヤミンの有名な一節は、映画を身体機械接合系としての側面から捉えた中村 [1998a] と、その議論を踏まえてベンヤミンにおける映画と都市の照応関係を論じた中村 [1998b] において緻密に分析されている。ここでのこの一節の解釈も両論文に示唆されたところが大きい。



図3.1：ジーノ・セヴェリーニ、「北=南線」、1913年

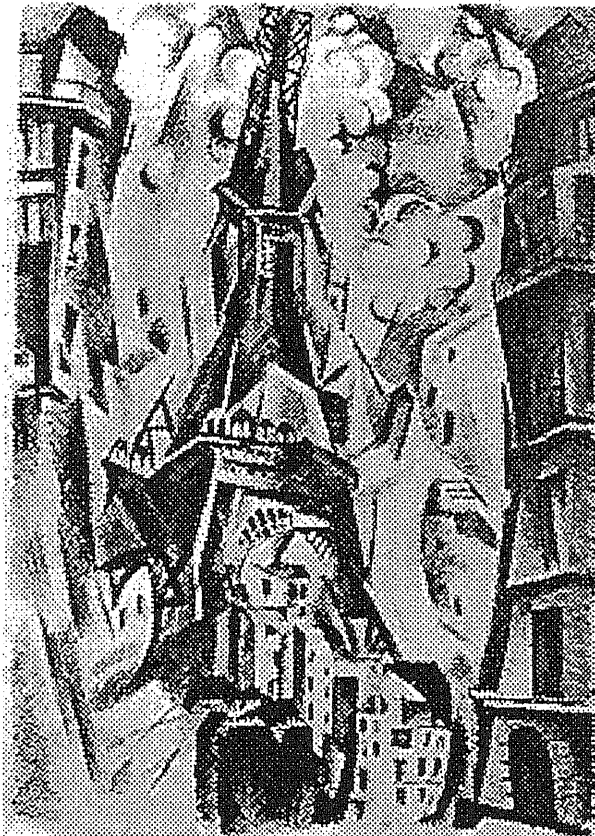


図3.2：ロベール・ドロネー、「エッフェル塔」、1910-11年



図3.3：ルートヴィッヒ・マイトナー、「黙示録的風景」、1912年

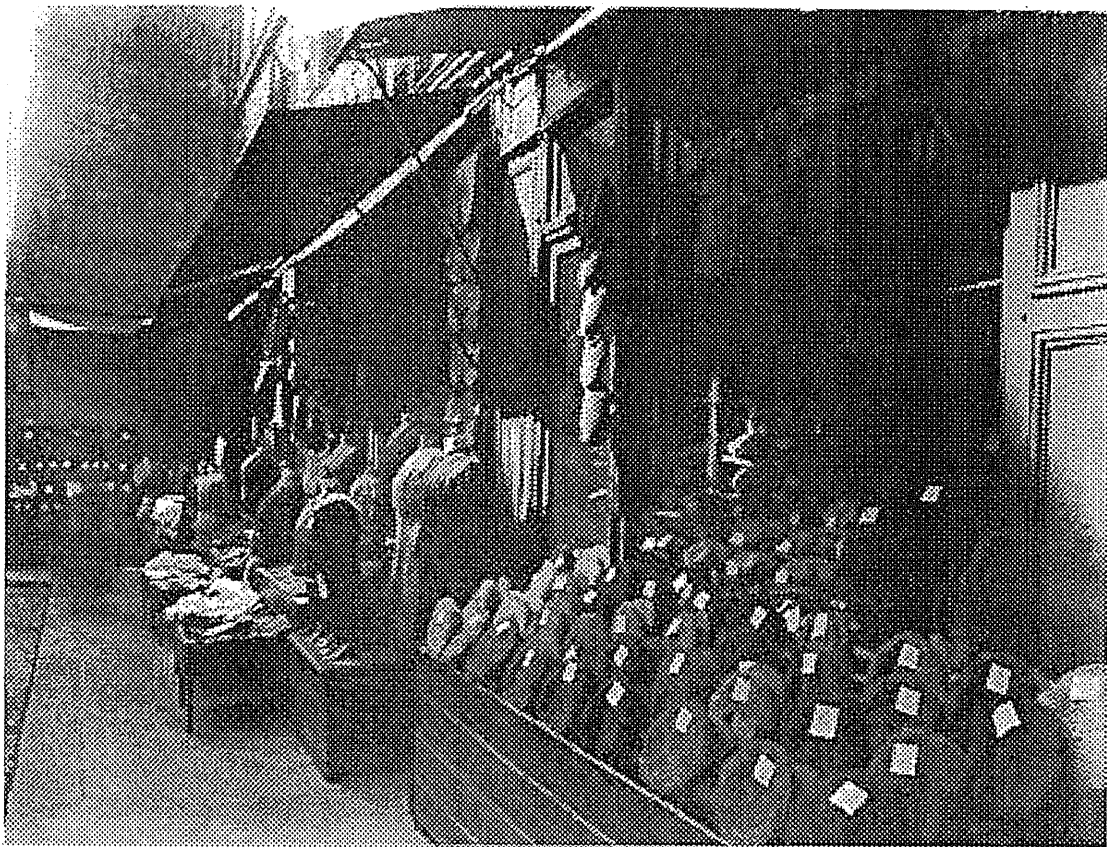


図3.4：ジャン=ユジェーヌ・オーギュスト・アジェ、「ムフタール街」、1926年

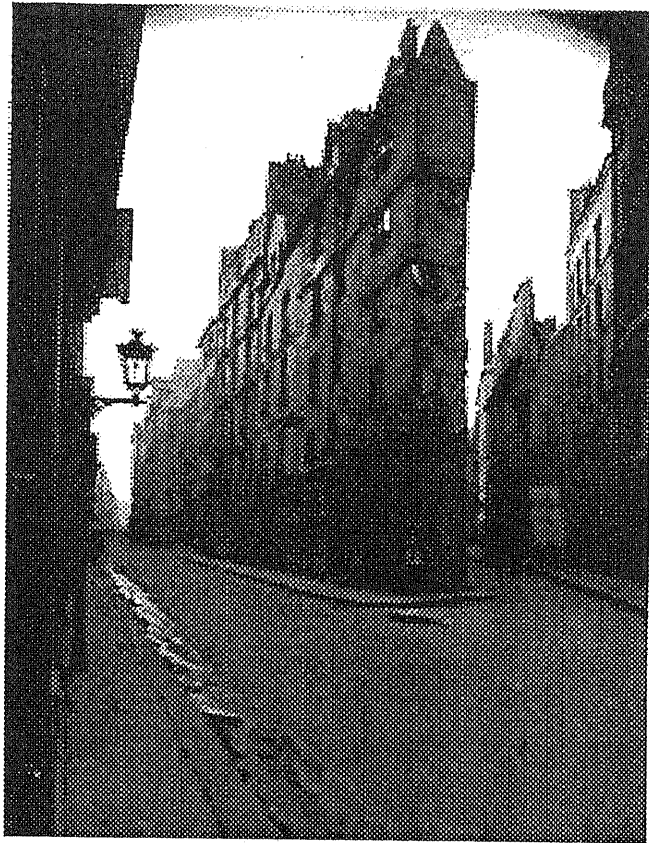


図3.5：ジャン＝ユジェヌ・オーギュスト・アジェ、「セーヌ街の街角、6区」、1924年頃

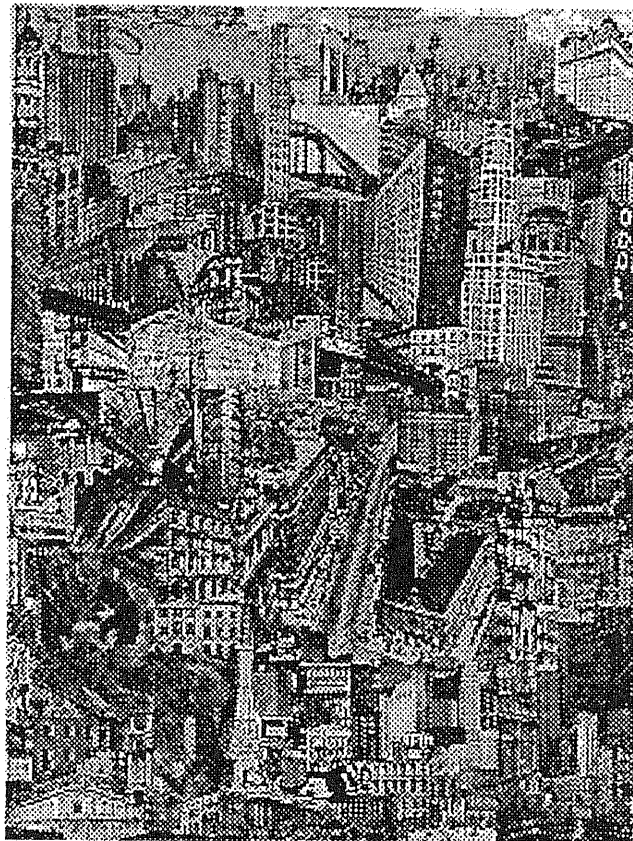


図3.6：ポール・シトロエン、「メトロポリス」、1923年

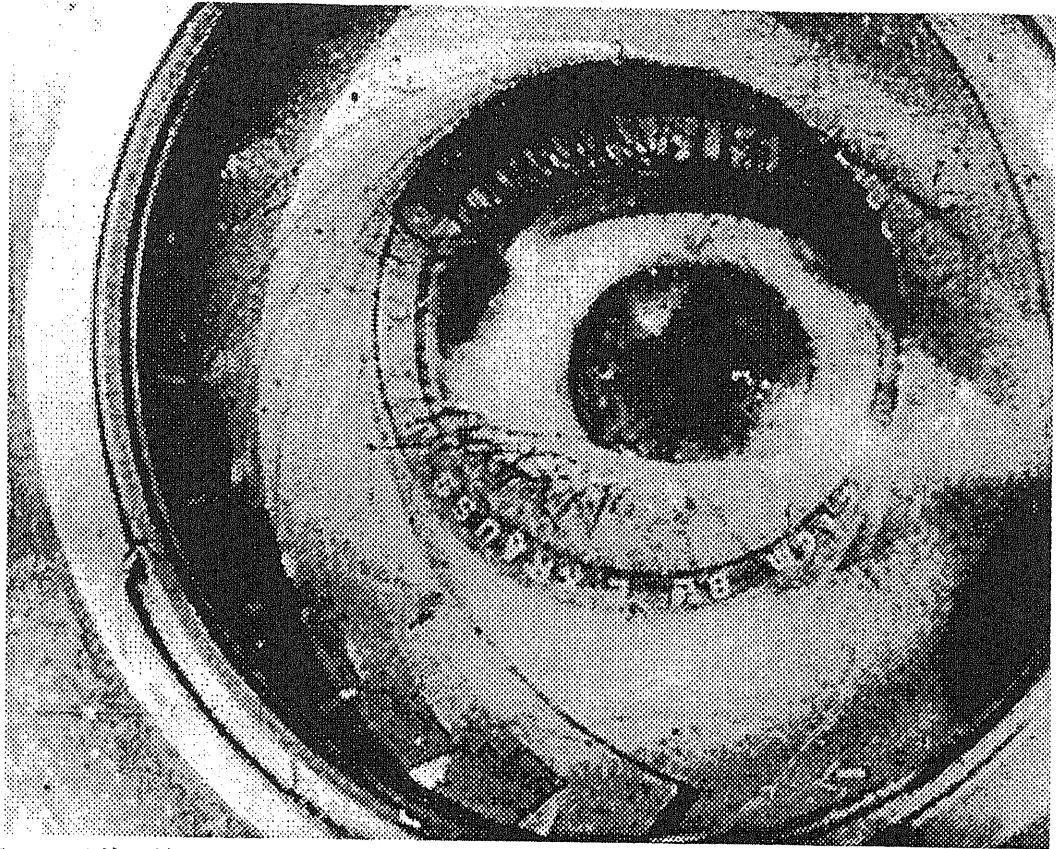


図3.7: ジガ・ヴェルトフ監督、『カメラを持った男——これがロシアだ!!』より、1929年

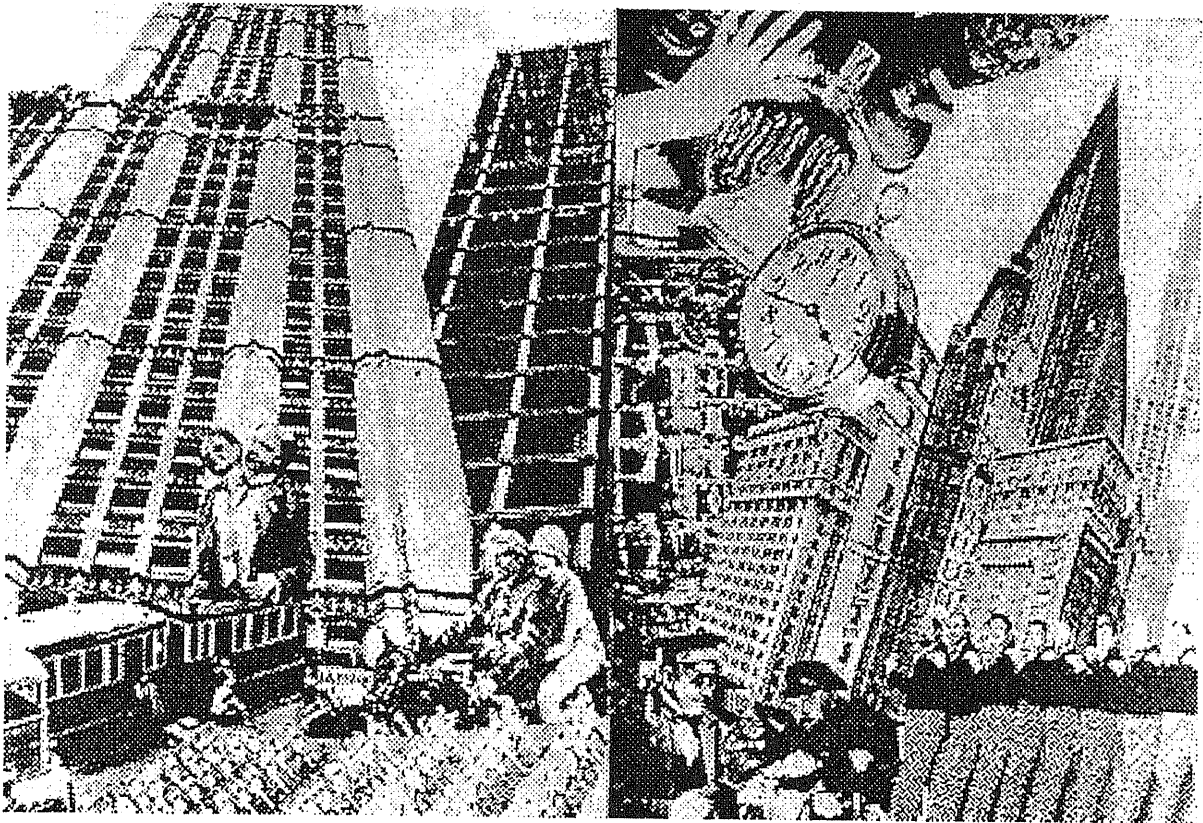


図3.8: ヴァルター・ロットマン監督、『伯林——大都会交響楽』より、1927年

第四章 結章：現代都市のリアリティとは？

1. 現代のアヴァン・ギャルド：無力化する「爆破力」

アヴァンギャルドの都市表象は、イリュージョン的な都市のリアリティを「爆破」して、都市の経験に物質的な感覚、いわば都市経験の身体性を回帰させようとする実践であった。しかし、現代を生きるわれわれの都市経験は身体性を回復させているであろうか？ たしかにアヴァン・ギャルドによる都市表象の試みは、ある時期にある程度の成果を上げ、スペクタクルの社会におけるイリュージョン的な都市のリアリティに亀裂をいれることができた。しかし、圧倒的な資本の力は反スペクタクル的な都市表象の試みとしてのアヴァン・ギャルドの実践でさえスペクタクルのなかに飲み込んでいってしまったのではないか？ それは「ヴァーチャル・シティ」という言説がいたるところで口にされる近年の状況がまさしく物語っている。

最後に、われわれを取り巻いている都市のリアリティを、アヴァンギャルドの試み以降の都市表象がどのような方向に向かっていったかを追うことによって浮かび上がらせてみたい。

* * *

ジョナサン・クレーリーは、1920年代のアヴァンギャルドの試みが、結局のところスペクタクルの地平の上で反スペクタクルの試みを展開しようとしていたと述べる。彼は、スペクタクルを出し抜こうとしていたアヴァン・ギャルドの芸術家たちの試みも結局のところ、最初からスペクタクルの手のひらの上で踊らされていたにすぎない、と結論する (Crary [1989: 106])⁽¹⁾。アヴァン・ギャルドの実践が最初から、表面的な反スペクタクル的効果しかもっていなかったという指摘には同意しかねるが、アヴァン・ギャルドの反スペクタクルの実践や反スペクタクル的な可能性をもった芸術形式が、スペクタクル的なイリュージョンの効果に回収されてしまう可能性を孕んでいることは認めることができる。実際、われわれが前章で検討してきたアヴァン・ギャルドの実践が帯びていた都市のイリュージョンを「爆破」する力は、現代においては、スペクタクルのなかに取り込まれ、むしろアヴァン・ギャルド的な都市のイメージがイリュージョン的な都市イメージとして流通している。

そもそも、今日において、「アヴァン・ギャルド」という概念自体、その本来もっていた思想から切り離され、文化的破壊力・革命性を消し去ってしまっていて、多少個性が突出したような芸術がそう呼ばれるまでになってしまっている。こうした事情はシュルレアリスムも同様である。こうした状況のなかで、アヴァン・ギャルドのイメージは徹底的に弱毒化され、それ自体がひとつの「紋切り型」として、アヴァ

ン・ギャルド「的」イメージの域にまで凡庸化されてしまっているのだ。

2. アヴァンギャルド「的」な都市のイリュージョン

前章のなかで、フォトモンタージュにおけるコラージュの技法が、都市における過剰なイメージ（あるいは過剰なリアリティ）が引き起こすショック経験を、ひとつの意味に収斂することの回避しながら表現しようとしたものでありながら、同時にこうした過剰なイメージを一定の秩序で受容するための文化的コードを提供する方向をも持っていたことを指摘した。フォトモンタージュのイメージが大量に流通することによって、過剰なイメージをショック経験として受容するためのマルチ・パースペクティブ的なイメージが、「都市はこのように見えるのだ」といわんばかりに都市を解読するための文化的コードとして流通しはじめる。そうした文化的コードが普及したために、マルチ・パースペクティブの都市イメージは流通し、都市を解読する文化的なコードとしての機能を高めていく。実際、今日では、フォトモンタージュ的な（あるいは、マルチ・パースペクティブ的な）都市のイメージはいたるところに氾濫している。たとえば、フランスの劇画〔バンド・デシネ〕作家エンキ・ピラルが監督として製作した実写のSF映画『ティコ・ムーン（TYKHO MOON）』（1997年）に現れる都市のイメージは、こうしたフォトモンタージュが提示したマルチ・パースペクティブ的な都市のイメージを、凡庸化・弱毒化したうえで引用する典型的な例である。

『ティコ・ムーン』の舞台は植民地〔コロニー〕と呼ばれる月面上の都市である。この都市は20世紀のパリのレプリカであるのだが、この姿が、フォトモンタージュ的なマルチ・パースペクティブのイメージで提示されるのだ（図4.1）。あるシーンで主人公たちはホテルの屋上に上がってきてコロニーの月面都市を眺める。すると、その屋上からエッフェル塔（上半分が失われている）、凱旋門、サクレ=クール寺院、アンヴァリッド、新凱旋門〔グランド・アルシュ〕が同じ方向に一望できるのだ。もちろん、現実の20世紀のパリにこれらの建築物が同じ方向で一望できる場所など存在しない。しかし、そのイメージは、パリという都市の複数のリアリティをそれとして積極的に受け取るためにマルチ・パースペクティブで再構成したものでは決してない。それらは月面都市がパリであることを想起させるためにパリを思い浮かばせる建築物を同じ方向に並べただけのイメージなのである。そこでフォトモンタージュ的なマルチ・パースペクティブのイメージは、複数のリアリティの時間的・空間的同時性の経験やショック経験としてのイメージの過剰を表現するという、アヴァン・ギャルドのイメージが本質的に志向していた文化的破壊力・革命性の表現として用いられたのではなく、映画の舞台がパリのような都市であるということを示すための「文化的なコード」として用いられたのだ。

今日では、こうした例は枚挙にいとまがない。実際、アジェの写真のようなシュ

ルレアリスムの都市写真が絵葉書や広告として都市のなかのいたるところに大量に流通している。アジェの写真などは、表象と身体が相互浸透したものとしてのイメージが開く「全面的で総合的なアクチュアリティの世界」としての様相をすっかり消し去って、ただ19世紀のパリを「表象」する——もはや身体＝知覚と相互浸透することもない！！——イメージとして「解読される」——そこにもはやあらゆる解読の断念が喚起するような「不安」はない！！——ばかりである。それは「表象＝再現としての現実」ではなく、単なる「表象」である。

もはやアヴァン・ギャルドの都市イメージにスペクタクルのイリュージョンを「爆破」する革命的な力などない。それは「アヴァン・ギャルド「的」都市イメージ」によるイリュージョンを生み出してしまっているのだ。ひとたび、都市のリアリティを蓄えたイメージとして受け取られれば、それらのイメージは、反スペクタクル的な可能性をどれほど蓄えていようと、そうした可能性やイメージが帯びていた身体性はきれいに剥ぎ取られて表層的なイメージや記号として都市のなかに流通していくのだ。今日における都市のリアリティとは、反スペクタクル的な都市表象の可能性すらその中に組み込んでしまう圧倒的なスペクタクルが生み出すものなのである。

3. イリュージョンとしての映画／都市：映画の都市空間の主体

もともと反スペクタクル的な覚醒の可能性であったアヴァン・ギャルドの都市イメージがスペクタクルのイリュージョンのなかに回収されたように、ベンヤミンが覚醒のための知覚形式が集中的に現れるメディアとしてとらえていた映画も、イリュージョン的な陶醉をもたらすメディアへと変化していつてしまう⁽²⁾。映画がイリュージョンへの陶醉に荷担する可能性は、既に1920年代には、ジークフリート・クラカウアーによつて的確に捉えられていた。

[……] それら〔大映画館のプログラム〕は気散じ (distruction) を求めながら、効果の多様性——その本質においてはお互いに独立している——を「芸術的」統一性へとまとめ上げることによって、気散じの意味を奪い取るのである (Kracauer [1926=1987: 95]) 。

「遊動空間」を開く映画において、気散じ⁽³⁾によつて映画を経験することは、本来多様性に開かれた身体的快樂の経験であるのだが、大映画館は多様な効果を「芸術的」統一性——捏造されたアウラ！——にまとめあげ、映画空間をイリュージョンの空間として開いてしまうのである。このとき、映画空間は、何らかの意味＝内容＝物語に回収されることを拒むイメージを遊動的に経験する空間ではなくなっている。映画は観客を上映されている映画の物語のなかに巻き込み、彼／彼女らをスクリーン上の登場人物たちの想像的な世界のなかに引き込んでしまう。このとき、映

画は観客を巻き込み、彼／彼女たちをその物語世界に陶酔させる「想像領域」として現れている。

さて、ベンヤミンが映画に見出したイリュージョンからの覚醒可能性において、遊動空間として開かれる映画は遊動空間としての都市のリアリティに結びついていた。観客をそのなかで陶酔させる想像領域として映画空間が現れる場合、想像領域としての都市空間は現れるのだろうか？ おそらく、想像領域としての都市空間の典型としてショッピング・センターとディズニー・ワールドが考えられる。

4. ショッピング・モールの都市空間：移動性をもった仮想の視線

現代の「ポストモダン」といわれる社会状況と主体性の原型を、近代〔モダン〕との連続性の上で19世紀の都市空間と都市空間を遊歩する主体に見出したアン・フリードバーグは、それらの現代的状況を次のように論じている（Friedberg [1993] [1995=1998]）。

ポストモダンの状況として現代まで継承されている都市空間における主体性を「移動性」という視点でとらえるフリードバーグは、そうした主体性の原型を「遊歩者（flâneur）」に見出し、19世紀半ばに遊歩者がジェンダー化して、買い物客としての「女性遊歩者（flâneuse）」という主体が現れることを指摘する。19世紀末に誕生した「女性遊歩者」に結晶する都市的主体の現代における継承者としてフリードバーグが設定しているのが、「移動性をもった仮想の視線」を備え、実際に動くことなく時間・空間を移動することができる、自らがすでに想像的であるような「現実から遊離した主体」である。そしてこうした主体の「仮想性」は、19世紀末から発明されて映画にたどり着いた視覚装置の観客のなかから芽生えたものだ、とフリードバーグはいう。そして、こうした主体が「（仮想的に）遊歩」する現代の都市空間的な場〔トポス〕として想定されているのがショッピング・センターである。というのも「ショッピング・センターは、買い物という好奇心に満ちた活動と観光旅行の移動性を結びつける場所として発達した。ショッピングセンター内複合映画館は、仮想の形式をとった両者の縮図である」ためである（Friedberg [1995=1998: 243]）。そして彼女は、そうしたショッピング・センターが「想像領域化」されているという。

ショッピングセンターは [……] 「想像領域化」されている。それは都市の現実というものを留保し、ホームレス、物乞い、犯罪、交通といった都市の荒廃した影の部分、さらには天候までも遮断する。それは敵意に満ちた環境からの空調された避難所でありながら、他方、木々や大型植物があることによって屋外のようなイリュージョンが作りだされる（Friedberg [1995=1998: 243]）。

フリードバーグがともに想像的なものである現代の都市空間と都市的主体を「映画」というメディアで接続していることから明らかなように、映画空間としての都市も想像領域化され、現実から切り離されたイリュージョンとしてのリアリティを現しているのである⁽⁴⁾。

5. ディズニーワールド：究極の管理されたイリュージョン

シャロン・ツウキンは、ポストモダンの新興都市の景観とディズニー・ワールドが、その「舞台性」「私的幻想の共有」「市場と場所の媒介性」という三つの要素で分析可能だといったが (Zukin [1992: 232])、それは「現実の都市」と「虚構の都市」の比較という意味ではない。ジャン・ボードリヤールが次のようにいうとき、現実の都市と虚構の都市の区別はきわめて曖昧になる。

[……] ディズニーランドとは、《実在する》国、《実在する》アメリカすべてがディズニーランドなんだということを隠すために、そこにあるのだ [……]。ディズニーランドは、それ以外の場こそすべて実在だと思わせるための空想として設置された。にもかかわらずロサンゼルス全体と、それを取り囲むアメリカは、もはや現実ではなく、ハイパーリアルとシミュレーションの段階にある (Baudrillard [1981=1984: 17-18])。

今や都市には現実と虚構の区別などない。すべてがハイパーリアルとシミュレーションなのだ⁽⁵⁾。

スコット・バカットマンはそうしたハイパーリアル/シミュラクルであるディズニーワールドの経験をSF小説と映画との関係から論じている。まず、彼によれば、ディズニーランドの経験は映画のシーケンスによく似ているという (Buckatman [1991: 61])。つまり、ワールド全体、さまざまなセクションの特徴、それぞれの建築物のディテールのどれが見えるのかが「操作」されているディズニー・ワールドの視覚は、エスタブリッシュ・ショット、ミドルショット、クローズアップと順番に提示される映画の視覚と対応している。そうした映画的な視覚にも関わらず、観客たちは、ディズニーが設定する「物語」の空間に耽溺するだけではない。つまり、アトラクションにはアトラクションの「物語 (narrative)」が存在して観客はその物語に参入することが求められるが、アトラクションの乗り物は観客の身体的な運動性 (kinesis) も提供するのだ。シミュレーションと移動の組み合わせが園の基本コンセプトなのだ (Buckatman [1991: 62])。しかし、園に入ってどのように歩き、どのようなアトラクションや店に入り、どんな行動をするのかは、実は巧妙にプログラムされたものであることにバカットマンは注意を向ける。そうしたプログラムにおいては、「都市の実践」であるひとびとの「歩み」でさえも、徹底的に管理されシミュレーション化されているのである (Buckatman [1991:

67-68])。ディズニーワールドにおいては、身体の運動感覚すらもシミュレーションの効果として与えられているのだ。ディズニーワールドというイリュージョンを可能にしているのは、商品の交換価値、および純粋な使用価値の否定という「管理」の視線である。そうした「管理」の視線が園内の隅々にまで徹底的に張り巡らされている。バカットマンは、ディズニーワールドにおけるそうした徹底した管理の網の目が、SF小説の舞台になる、支配者の管理の視線がくまなく張り巡らされたサイバー・シティとよく似ていることを指摘している (Buckatman [1991: 63])。サイバー・シティは、まさに、現代におけるシミュラクルとしての都市のリアリティが生み出した想像力の産物である。SF小説の登場人物も、ディズニー・ワールドの観客も (そして、ポストモダン都市における主体も) 自らの身体において都市を経験しているつもりでいながら、実は強力な管理の視線のもとで都市を経験「させられて」いるのだ。

* * *

われわれのが経験している都市について考えてみると、われわれは、自分の意志と身体で都市を経験している「つもり」でいるが、実際は雑誌やテレビといったマス・メディア (というよりその背後に存在する資本主義社会、「資本 (主義の論理)」というべきか?) によって都市を「歩かされ」「経験させられている」。われわれはそうした管理の主体が生み出すイリュージョンとして都市を経験させられているのだ。われわれにそのイリュージョンから「目覚める」可能性はあるのか?

スペクタクルから「目覚め」の可能性を持ったイメージも瞬く間に凡庸化され体制内化されてしまう圧倒的な管理の視線のなかで、われわれがみずからの身体性において都市の経験することは可能なのだろうか?

さらにいえば、われわれは現代におけるヴァーチャル・リアリティの原型を19世紀後半における「社会のスペクタクル化」によって生じたイリュージョン的リアリティに見出したが、今日におけるヴァーチャル・リアリティの状況はここで論じてきた状況よりも更に複雑な様相を呈している。20世紀末におけるコンピューター・グラフィックスの登場やイメージのデジタル化という状況は、写真や映画といったアナログ・イメージがそのインデックス性 (レファレントに反射した光が印画紙に焼き付けられるというイメージとレファレントとの直接的な結びつき) においてスペクタクルの状況においてもかろうじて確保していたレファレントとイメージとの関係も断ち切ってしまう。今日の「スペクタクルの社会」におけるヴァーチャル・リアリティは、何らかのレファレントの具体性を欠いたイメージ=シミュラクルによって生み出される必要すらない。端的にレファレントを欠いたイメージ (たとえば、現実に存在しないもののイメージ) によって構成される世界なのである。

レファレントすら必要としないイメージが構成する世界。そうしたSF的世界が

来るべき都市の姿なのかもしれない。ヴァーチャル・シティやサイバー・シティと呼ばれる今日の都市のリアリティはまさにそういう世界の段階に踏み入っている。身体性を回復しようとするイメージすらもことごとくスペクタクル的なイリュージョンのなかに飲み込まれ、さらには具体的なレファレントすら欠いたヴァーチャルなイリュージョンとして都市空間が現れることが不可避であるとすれば、われわれの都市の経験は、はたして、どこに投錨されるのであろうか？⁶⁾ われわれの前に待ち構えているのは、「経験の空虚化」という事態かもしれない。

註

- (1)ただし、クレリーはシュルレアリスム運動だけは「対抗－記憶（counter-memory）や対抗－旅行記（counter-itineraries）を通して都市のスペクタクルを転倒する試みであった」と一定の評価を下している（Crary [1989: 107]）。しかし、そうしたシュルレアリスムも1920年代後半にはその革命的可能性を無化してしまった、ということを経験のなかで言及している（Crary [1989: 107]）。
- (2)ベンヤミンは、実際のところ、映画というメディアにイリュージョンからの覚醒の契機だけを見出していたのではなく、映画が新たなイリュージョンへの陶醉の可能性にもなりうることを察知していた。後者の可能性の察知は、ファシズムの映画による政治プロパガンダという事態に見出していた。つまり、「アウラの捏造」によって生み出した民族と国家のイリュージョンのなかで観客を陶醉させるのである。
- (3)「気散じ（distruction）」という視覚の主体の態度は、資本主義世界のファンタズマゴリア的イリュージョンに陶醉する主体にも過剰な神経刺激を受動的に受け取っていく態度として現れているし、ベンヤミンやクラカウアーのように、イメージの過剰をショック経験として積極的に受容する態度にも現れている。両者の区別は注意しなければならない。
- (4)ここで概観したフリードバーグの議論からも明らかなように、彼女のポストモダン論の基礎になっている空間と主体は、共に「想像的」であるような空間と主体という議論の時に説明力を持つものである。にもかかわらず、彼女が「仮想的な移動性」に特徴づけられる現代のポストモダン状況と19世紀のモダンにおける移動性の状況の連続性を指摘するのに、ベンヤミンの例の一節、すなわち「十分の一秒のダイナマイト」の一節を引いてくるのである。われわれが既に見てきたように、ベンヤミンの「遊動空間」としての映画の経験とフリードバーグの「想像領域」としての映画の経験は本質的に異なるものである。むしろ、ベンヤミンが映画経験に見出した遊動は想像領域を破壊する「爆破効果」をもっているのではなかったか？ この点に関わるフリードバーグに対する批判は、中村 [1998b] が詳細に展開しているので参照されたい。

- (5)ハイパーリアル/シミュレーションとしての都市の風景については、ボードリヤールがアメリカの都市を自動車で移動しながら見えてくる風景を映画視覚ないしテレビ視覚の移動撮影〔トラベリング〕の風景として語っている点も参照されたい (Baudrillard [1986=1988])。
- (6)もし、スペクタクル的イリュージョンを徹底化し、さらにはヴァーチャルなイリュージョンへと向かいつつある今日の都市において経験を回復する可能性があるとするれば、それはベンヤミンが示した「経験の貧困」を乗り越えていくためのここでは論じられなかった方向性、すなわち「経験の貧困」それ自体に孕まれる経験回復の可能性だろう。この問題についてここで検討することはできないが、今日における空間と社会のリアリティの在り様を考えるためには、ベンヤミンの経験の理論は詳細な検討に値する極めて重要な理論である。

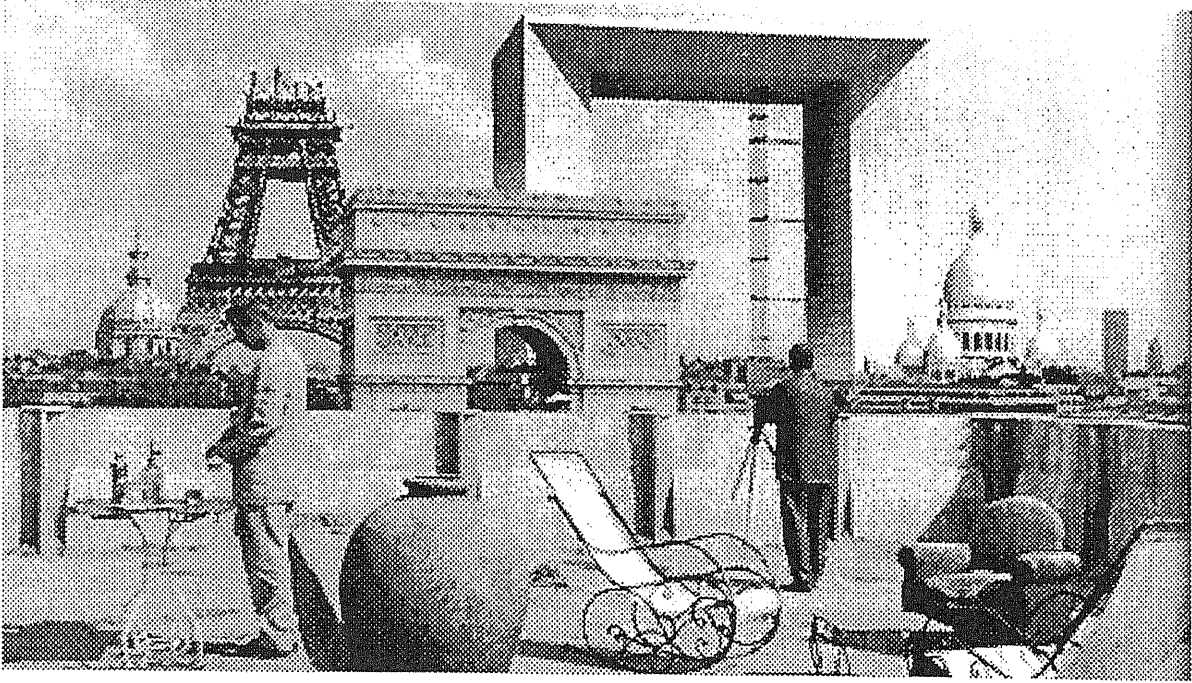


図4.1：エンキ・ピラル監督、『ティコ・ムーン』より、1997年

文献

- Adorno, Theodor W.; Benjamin, Walter 1994 Lonitz, Henri (ed.) *Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp Verlag = 1996 野村修 (訳) 『ベンヤミン アドルノ往復書簡』 晶文社
- 東浩紀 1996 「精神分析の世紀、情報機械の世紀——ベンヤミンから「無意識機械」へ——」 『インターコミュニケーション』 17, (Summer): 102-105
- Baudrillard, Jean 1981 *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée = 1984 竹原あき子 (訳) 『シミュラクルとシミュレーション』 法政大学出版局
- 1986 *Amérique*, Éditions Grasset et Fasquelle = 1988 田中正人 (訳) 『アメリカ——砂漠よ永遠に——』 法政大学出版局
- Benjamin, Walter 1929 "Der Surrealismus" = 1995 久保哲司 (訳) 「シュルレアリスム——ヨーロッパ知識人の最新のスナップショット——」 浅井健二郎 (編訳) 『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』 筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 491-518
- 1931 "Kleine Geschichte der Photographie" = 1998 久保哲司 (訳) 「写真小史」 久保哲司 (編訳) 『図説 写真小史』 筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 7-117
- 1933 "Erfahrung und Armut" = 1996 浅井健二郎 (訳) 「経験と貧困」 浅井健二郎 (編訳) 『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』 筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 371-384
- 1936a "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" = 1999 久保哲司 (訳) 「複製技術時代の芸術作品〔第二稿〕」 浅井健二郎 (編訳) 『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』 筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 583-640
- 1936b "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows" = 1996 三宅晶子 (訳) 「物語作者——ニコライ・レスコフの作品についての考察——」 浅井健二郎 (編訳) 『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』 筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 283-334
- 1938 "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" = 1975 野村修 (訳) 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」 川村二郎・野村修 (編) 『ベンヤミン著作集6 ボードレール 新編増補』 晶文社: 35-161
- 1939 "Über einige Motive bei Baudelaire" = 1995 久保哲司 (訳) 「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」 浅井健二郎 (編訳) 『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』 筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 417-488

- 1982 Tiedemann, Rolf (ed.), *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag = 1993-1995
今村仁司他 (訳) 『パスージュ論 I-V』岩波書店
- Berger, John 1972 *Ways of Seeing*, Penguin Books LTD = 1986 伊藤俊治 (訳) 『イメージ-Ways of Seeing——視覚とメディア——』パルコ出版
- Bergson, Henri 1938→1996 "Introduction à la métaphysique", *La pensée et le mouvant*, P.U.F.: 177-227
- Bernstein, Carol L. 1993 *The Celebration of Scandal: Toward the Sublime in Victorian Urban Fiction*, The Pennsylvania State Univ. Pr.
- Boccioni, Umberto et al. 1910a "Manifesto dei Pittori futuristi" = 1992 片桐頼継 (訳) 「未来派画家宣言」セゾン美術館他 (編) [1992: 107-108]
- 1910b "La pittura futurista: Manifesto tecnico" = 1992 片桐頼継 (訳) 「未来派画家宣言」セゾン美術館他 (編) [1992: 115-117]
- Bolz, Norbert; van Reijen, Willem 1991 "Anthropologischer Materialismus", *Walter Benjamin*, Campus Verlag GmbH = 1992 中尾健二 (訳) 「人間学的唯物論」『現代思想 臨時増刊 ベンヤミン』20-13: 234-247
- Boyer, M. Christine 1994 *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Pr.
- 1995 "The Great Flame-Up: Fantastic Appearance in Contemporary Spatial Politics", Liggett, Helen; Perry, Davis (eds.), *Spacial Practices: Critical Exploration in Social/ Spacial Theory*, Sage: 81-109
- Breton, André 1924 *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Éditions Sagittaire chez Simon Kra = 1992 巖谷國士 (訳) 『シュルレアリスム宣言 溶ける魚』岩波書店 (岩波文庫)
- Buck-Morss, Susan 1989 *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Pr.
- 1992 "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Art Work Essay Reconsidered", *October*, 62, (Fall): 3-41
- 1995 "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October*, 73, (Summer): 3-26
- Bukatman, Scott 1991 "There's Always Tomorrowland: Disney and the Hypercinematic Experience", *October*, 57, (Summer): 55-78
- Burgin, Victor 1990 "Chance Encounters: *flâneur* and *détraquée* in Breton's *Nadja*", *New Formations*, 11 (Summer): 79-90
- Burton, Richard D. E. 1988 "The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth", *French Studies*, 42-1: 50-68

- de Certeau, Michel 1980 *Arts des faire* (L'invention du quotidien 1), Union Générale d'Édition = 1987 山田登世子 (訳) 『日常実践のポイエティック』国文社
- Choay, François 1969 Hugo, Marguerite; Collins, George R. (trs.), *The Modern City: Planning in the 19th Century*, Geroge Braziller = 1983 彦坂裕 (訳) 『近代都市——19世紀のプランニング——』井上書院
- Clark, Timothy J. 1984 *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton Univ. Pr.
- Collier, Peter 1985a "Nineteenth-Century Paris: Vision and Nightmare", Timms; Kelly (eds.) [1985: 25-44]
- 1985b "Surrealist City Narrative: Breton and Aragon", Timms; Kelly (eds.) [1985: 214-229]
- Comment, Bernard 1993 *Le XIX^e siècle des panoramas*, Adam Biro = 1996 野村正人 (訳) 『パノラマの世紀』筑摩書房
- Crary, Jonathan 1989 "Spectacle, Attention, Counter-Memory", *October*, 50, (Fall): 97-107
- 1990 *Techniques of Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Pr. = 1997 遠藤知己 (訳) 『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ——』十月社
- 1994 "Unbinding Vision", *October*, 68, (Spring): 21-44
- Czaplicka, John 1990 "Picture of a City at Work, Berlin, circa 1890-1930: Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct", Haxthausen, Charles W.; Suhr, Heidrun (eds.), *Berlin: Culture and Metropolis*, Univ. of Minnesota Pr.: 3-36
- Davies, Judy 1985 "Mechanical Millenium: Sant'Elia and Poetry of Futurism", Timms; Kelly (eds.) [1985: 65-79]
- Debord, Guy 1971→1992 *La société du spectacle*, Éditions Gallimard = 1993 木下誠 (訳) 『スペクタクルの社会——情報資本主義批判——』平凡社
- Deleuze, Gilles 1983 *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit
- 1990→1992 "Postscript on the Societies of Control", *October*, 59, (Winter): 3-7
- Donald, James 1992 "Metropolis: The City as Text", Bocock, Robert; Thompson, Kenneth (eds.), *Social and Cultural Forms of Modernity* (Understanding Modern Society: An Introduction Book 3), Polity Pr.: 417-461
- 1995 "The City, the Cinema: Modern Spaces", Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture*, Routledge: 77-95
- 1997 "This, Here, Now: Imagining the Modern City", Westwood, Sallie;

- Williams, John (eds.), *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*, Routledge: 181-201
- Ferguson, Priscilla Parkhurst 1994 "The *Flâneur* on and off the Streets of Paris", Tester, Keith (ed.), *The Flâneur*, Routledge: 22-42
- Flusser, Vilém 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography = 1999 深川雅文 (訳) 『写真の哲学のために——テクノロジーとヴィジュアルカルチャー——』勁草書房
- Foucault, Michel 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Éditions Gallimard = 1977 田村淑 (訳) 『監獄の誕生——監視と刑罰——』新潮社
- Freud, Sigmund 1919 "Das Unheimliche" = 1995 種村季弘 (訳) 「不気味なもの」『砂男 不気味なもの』河出書房新社 (河出文庫) : 89-170
- 1920 *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag = 1996 中山元 (訳) 「快感原則の彼岸」竹田青嗣 (編) 『自我論集』筑摩書房 (ちくま学芸文庫) : 113-200
- Friedberg, Anne 1993 *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Univ. of California Pr.
- 1995 "Cinema and the Postmodern Condition", Williams, Linda (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, Rutgers Univ. Pr.: 59-83 = 1998 荒尾信子 (訳) 「映画とポストモダンの状況」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子 (編) 『「新」映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社: 234-249
- Fritzsche, Peter 1996 *Reading Berlin 1900*, Harvard Univ. Pr.
- Gilloch, Graeme 1996 *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Pr.
- Gunning, Tom 1989 "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", *Art and Text*, 34 = 1998 濱口幸一 (訳) 「驚きの美学——初期映画と軽々しく信じ込む (ことのない) 観客——」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子 (編) 『「新」映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社 : 102-117
- 1997 "From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and *Traffic in Souls* (1913)", *Wide Angle*, 19-4, (October): 25-61
- Hales, Peter Bacon 1984 *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, Temple Univ. Pr.
- Harvey, David 1989 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell
- Haxthausen, Charles W. 1989 "Images of Berlin in the Art of the Secession and Expressionism", High Museum of Art, *Art in Berlin 1815-1989*, Univ. of

Washington Pr.: 61-82

—— 1990 "A New Beauty': Ernst Ludwig Kirechner's Image of Berlin",
Haxthausen, Charles W.; Suhr, Heidrun (eds.), *Berlin: Culture and Metropolis*,
Univ. of Minesota Pr.: 58-94

五十嵐太郎 1996 「視覚的無意識としての近代都市——三つの都市の展覧会をめぐって——」 『10+1』 7, (Autumn): 154-167

生井英考 1991 「都市の自叙像——十九世紀都市写真の蠱惑——」 『現代思想』 19-4:
140-154

今橋映子 1998 『パリ・貧困と街路の詩学——1930年代外国人芸術家たち——』 都市
出版

伊藤俊治 1984→1988 『写真都市』 トレヴィル

Jay, Martin 1993 *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French
Thought*, California Univ. Pr.

Juin, Hubert 1994 *Le livre de Paris 1900*, Éditions Michèle Trinckvel

Kern, Stephen 1983 *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard Univ. Pr. = 1993
浅野敏夫・久郷丈夫 (訳) 『時間と空間の文化：1880-1918年 (上巻・時間
の文化史/下巻・空間の文化史)』 法政大学出版局

Kracauer, Siegfried 1926 "Kult de Zerstreung", *Frankfurter Zeitung*, 70 = 1987 Levin,
Thomas Y. (tr.), "Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces", *New German
Critique*, 40: 91-96

—— 1947 *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*,
Princeton Univ. Pr. = 1970 丸尾定 (訳) 『カリガリからヒトラーへ——ドイ
ツ映画 1918-1933 における集団心理の構造分析——』 みすず書房

Krauss, Rosalind 1981→1985 "The Photographic Conditions of Surrealism", *The
Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Pr. = 1994
小西信之 (訳) 「シュルレアリスムの写真的条件」 『ロザリンド・クラウド
美術評論集 オリジナリティと反復』 リプロポート: 73-95

Lefebvre, Henri 1968 *Le droit à la ville*, Éditions Anthoropos = 1969 森本和夫 (訳) 『都
市への権利』 筑摩書房 (筑摩叢書)

Marien, Mary Warner 1997 *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839-1900*,
Cambridge Univ. Pr.

Marinetti, Fillipo Tommaso 1909 "Le futurisme", *Le Figaro*, 20 fév. 1909 = 1992 堤康德
(訳) 「未来派創立宣言」 セゾン美術館他 (編) [1992: 61-65]

Meidner, Ludwig 1914 "Anleitung zum Malen von Großstadtbildern", *Kunst und
Künstler*, 12 = 1970 Misel, Victor (tr.), "An Introduction to Painting Big City",
Misel, Victor (ed.), *Voices of German Expressionism*, Englewood Cliffs: 111-115

- 港千尋 1996 『記憶——「創造」と「想起」の力——』講談社（講談社選書メチエ）
- Minden, Michael 1985 "The City in Early Cinema: *Metropolis*, *Berlin* and *October*", Timms; Kelly (eds.) [1985: 25-44]
- 三宅晶子 1988 「写真の前史——パノラマ・ディオラマ・ダゲレオタイプ——」『ユリイカ』20-3: 106-115
- Nadar, Félix 1900 *Quand j'étais photographe*, Flammarion = 1990 大野多加志・橋本克美（抄訳）『ナダール——私は写真家である——』筑摩書房
- 中村秀之 1998a 「飛び散った瓦礫のなかを——「複製技術時代の芸術作品」再考——」内田隆三編『情報社会の文化2 イメージのなかの社会』東京大学出版会: 183-225
- 1998b 「逃げ去る都市——遊歩の凋落と映画の出現——」『10+1』13: 35-44
- 1998c 「群衆のなかの道化——『群衆』（一九二八）における言説とアレゴリー——」『10+1』14: 22-29; 15: 27-39
- Natter, Wolfgang 1994 "The City as Cinematic Space: Modernism and Place in *Berlin, Symphony of a City*", Aitken, Stuart C.; Zonn, Leo E. (eds.), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman and Littlefield Publishers, Inc.: 203-227
- Nochlin, Linda 1989 *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Thames and Hudson = 1996 坂上桂子（訳）『絵画の政治学』彩樹社
- 大島洋（編）1993 『写真家の時代1 写真家の誕生と19世紀写真』洋泉社
- Rice, Shelly 1997 *Parisian Views*, The MIT Pr.
- Rifkin, Adrian 1993 *Street Noises: Parisian Pleasure, 1900-40*, Manchester Univ. Pr.
- Roters, Eberhard (ed.) 1982 *Berlin 1910-1933*, Office du Livre SA = 1995 多木浩二・持田希未子・梅本洋一（訳）『ベルリン——芸術と社会 1910-1933——』岩波書店
- 佐藤俊樹 1998 「近代を語る視線と文体——比較のなかの日本の近代化——」高坂健次・厚東洋輔（編）『講座社会学1 理論と方法』東京大学出版会: 65-98
- Scharf, Aaron 1968 "Impressionism", *Art and Photography*, The Penguin Pr.: 125-138 = 1984 管啓次郎（訳）「印象派絵画と写真」『ユリイカ』16-4: 157-171
- Schivelbusch, Wolfgang 1977 *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Hanser Verlag = 1982 加藤二郎（訳）『鉄道旅行の歴史——19世紀における時間と空間の工業化——』法政大学出版局
- Schorske, Carl E. 1980 *Fin-de Siècle Vienna: Politics and Culture*, Alfred A. Knopf = 1983 安井琢磨（訳）『世紀末ウィーン——政治と文化——』岩波書店
- Schwartz, Vanessa R. 1998 *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle*

Paris, Univ. of California Pr.

- Simmel, Gerog 1903 "Die Großstadt und das Geistesleben", *Jahrbuch der Gehestiftung*, 9 = 1976→1998 居安正 (訳) 「大都市と精神生活」『橋と扉』白水社: 269-285
- 1908 *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker and Humblot = 1994 居安正 (訳) 『社会学 (上・下)』白水社
- Singer, Ben 1995 "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism", Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R. (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Univ. of California Pr.: 72-99
- 多木浩二 1985 『モダニズムの神話』青土社
- 1994a 「「夢」の地図帖——アジェの旅するパリ——」『10+1』1: 2-17
- 1994b 『都市の政治学』岩波書店 (岩波新書)
- 田中純 1996 「〈光の皮膚〉の肌理——都市写真という寓意——」『10+1』6: 16-27
- Timms, Edward; Kelly, David (eds.) 1985 *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, Manchester Univ. Pr.
- Trachtenberg, Alan 1989 *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang = 1996 生井英考・石井康史 (訳) 『アメリカ写真を読む——歴史としてのイメージ——』白水社
- Vertov, Dziga 1922 = 1984 O'Brien, Kevin (tr.) "Kinoks: A Revolution (From an Appeal at the Beginning of 1922)", Michelson, Annette (ed.), *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*, Univ. of California Pr.: 11-21
- Vidler, Anthony 1986 "The Scenes of the Street", Anderson, Stanford (ed.), *On Streets*, The MIT Pr.: 29-111
- 1991 "Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer", *New German Critique*, 54, (Fall): 31-45
- Virilio, Paul 1984 *Guerre et cinema I: Logistique de la perception*, Éditions de l'Etoile = 1988→1999 石井直志・千葉文夫 (訳) 『戦争と映画——知覚の兵站術——』平凡社 (平凡社ライブラリー)
- 若林幹夫 1992 『熱い都市 冷たい都市』弘文堂
- 1995 『地図の想像力』講談社 (講談社選書メチエ)
- 1996 「社会学的対象としての都市」井上俊他 (編) 『岩波講座 現代社会学18 都市と都市化の社会学』岩波書店: 1-28
- 1999 『都市のアレゴリー』INAX出版
- 若桑みどり 1990 「人間的空間の系譜——人文主義的文化における建築と都市の理論——」『都市のイコノロジー——人間の空間——』青土社: 195-267
- Wechsler, Judith 1982 *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century*

- Paris, Thames and Hudson = 1987 高山宏 (訳) 『人間喜劇——十九世紀パリの観相術とカリカチュア——』ありな書房
- Wiegel, Sigrid 1996 Paul, Georgina; McNicholl, Rachel; Gaines, Jeremy (trs.) *Body and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Routledge
- Westerbeck, Colin; Meyerowitz, Joel 1994 *Bystander: A History of Street Photography*, Thames and Hudson
- Whitford, Frank 1985 "The City in Painting", Timms; Kelly (eds.) [1985: 45-64]
- 横江文憲 1997 『ヨーロッパの写真史』白水社
- 吉見俊哉 1992 「空間の実践——都市社会学における空間概念の革新にむけて——」
倉沢進・町村敬志 (編) 『都市社会学のフロンティア1 構造・空間・方法』
日本評論社: 111-139
- Zukin, Sharon 1992 "Postmodern Urban Landscape: Mapping Culture and Power",
Lash, Scott; Friedman, Jonathan (eds.), *Modernity and Identity*, Basil Blackwell:
221-247

* * *

展覧会カタログ

- 朝日新聞社 (編) 1997 『パリの写真家たち 1905-1997』 (「ボンピドー・コレクション写真展」カタログ) 朝日新聞社
- セゾン美術館他 (編) 1992 『未来派 1909-1944』 (「未来派 1909-1944」展カタログ) 東京新聞
- 東京都現代美術館他 (編) 1996 『未来都市の考古学』 (「未来都市の考古学」展カタログ) 東京新聞
- 東京都・東京ルネッサンス推進委員会他 (編) 99€ 『ヨーロッパの近代都市と芸術』 (「近代都市と芸術展——ヨーロッパの近代都市と芸術 1870-1996——」カタログ) 東京都現代美術館
- 東京都写真美術館 (監修) 99€ 『ウジェーヌ・アジェ回顧』 (「ウジェーヌ・アジェ回顧展——開かれゆく20世紀パリ——」カタログ) 淡交社