

【特別寄稿】

芸術の政治化

——ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』

千葉大学大学院社会科学研究院教授

内村 博信

ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』の第3稿と第5稿の冒頭——フランス語稿では社会研究所の意向で削除されている——で、マルクスの資本主義の生産様式に関する議論に言及している¹。ベンヤミンはまずマルクスの議論にもとづき、生産諸関係は生産諸力の発展をつうじて変革されることを確認し、さらに「生産諸条件の弁証法」は経済だけでなく文化などの上部構造にも認められることを主張し、ここでは「芸術の発展傾向の諸テーゼ」を問題にしたいとしている。

ベンヤミンは、マルクスが資本主義の生産様式を分析しはじめたとき、まだその生産様式ははじまったばかりであったが、その分析から「資本主義がますます厳しくプロレタリアートを搾取するようになるだけでなく、ついには資本

¹ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften (GS), Bd. I, VII Frankfurt a.M. 1972.ff., Werke und Nachlaß Kritisches Gesamtausgabe (WuN), Bd.16. Hrsg. v. Burkhardet Lindner, Frankfurt a.M. 2012. (『複製技術時代の芸術作品』『ベンヤミン・コレクション』第1巻所収、久保哲司訳、筑摩書房、1995年) ベンヤミンが参照しているのは、マルクスの『政治経済学批判』(1859年)の「序言」である。なお、ベンヤミンのテキストの引用・参照箇所はおもに第3稿、第5稿について、適宜、他の稿について、旧全集版(GS)、新全集版(WuN)の頁数をしめすことにする。『複製技術時代の芸術作品』は、1936年5月のフランクフルト研究所の紀要『社会研究誌』にピエール・クロソウスキーによってフランス語に翻訳され掲載されるが、現在、5つの稿が遺されている。第1稿が1935年9月から10月末にかけて書かれ、第2稿が10月に、第3稿(旧全集版では第2稿)が翌年1月に成立し、紀要に掲載されたフランス語版はこの第3稿にもとづいて翻訳されたものである。なお、『複製技術時代の芸術作品』が成立した経緯と政治的背景については、拙著「政治と美学—亡命期のヴァルター・ベンヤミン」(『公共研究』第16巻第1号、2020年3月、千葉大学公共学会)を参照。

主義そのものの廃絶を可能にする諸条件をも生みだすと考えられる」²と結論づけた、と述べている。実際にマルクスは『政治経済学批判』（1859年）の「序言」でつぎのように論じている。「社会の物質的生産諸力 Produktivkräfte は、その発展がある段階に達すると、それがその内部で運動してきたそれまでの生産諸関係 Produktionsverhältnisse と、あるいはその法的表現にすぎない所有諸関係と矛盾するようになる。この諸関係は生産諸力の発展形態からその桎梏へと反転する umschlagen。このとき社会革命の時代がはじまる。経済的基盤の変化とともに、巨大な上部構造全体が徐々にあるいは急激にくつがえる umwälzen」³。マルクスは「経済的社会構造体が進歩していく時代」として、アジア的、古典古代的、封建的、近代ブルジョア的生産様式をあげている。なかでもブルジョア的生産諸関係は、「社会的生産過程の最後の敵対的形態」であるという。そして、「ブルジョア社会の胎内で発展しつつある生産諸力は、同時にこの敵対関係の解決のための物質的諸条件をもつくりだす。したがってこの社会的構成体をもって、人間社会の前史は完結する」⁴。つまり、あるひとつの機構における生産諸関係と所有諸関係のなかで、労働力と機械や道具などの生産手段によって構成される生産諸力は発展していくのだが、ある段階に達すると発展した生産諸力はそれまでの生産諸力に対応し人間相互の関係を規定していた生産諸関係、所有諸関係と適合しなくなり、ついにはその生産諸関係、所有諸関係を粉碎するにいたる、というのである。他方、マルクスは『共産党宣言』（1848年）でも同様の議論を展開しているが、発展した生産諸力と適合しなくなった生産諸関係、所有諸関係は必然的に粉碎されるのではなく、粉碎されるべきものとして論じている。「したがって、われわれが目にしたことは、ブルジョア階級の成長の土台を形成する生産手段と交通手段は、封建社会のなかで生みだされたということである。この生産手段と交通手段の発展がある段階に達すると、封建社会が生産し交換していた諸関係、農業と工場手工業の封建的

² Ebd., GS VII 350, I 473, WuN XVI 96, 208.

³ Marx, Karl: Zur Kritik der politischen Ökonomie. MEGA II-2. S.100f. (カール・マルクス『経済学批判』武田隆夫他訳、岩波書店、1956年、13-4頁)

⁴ Vgl. ebd., MEGA II-2. S.101. (同書、14頁、参照)

機構、一言でいえば封建的所有諸関係は、すでに発展した生産諸力にもはや適合しなくなった。それは生産を促進することなく、阻害するようになった。それは同じくらい多くの足かせとなった。それは粉碎されねばならなかったし、粉碎されたのだ⁵。マルクスは『ヘーゲル法哲学批判序説』(1944年)、『ドイツ・イデオロギー』(1945年)、『共産党宣言』では、近代的な市民社会的機構が生産諸力と生産諸関係の矛盾を体现するプロレタリアートこそが生産諸関係を粉碎する担い手となるはずだとしていたのにたいして、『政治経済学批判要綱』(1858年)、『政治学経済学批判』(1859年)、『資本論』(1867年以降)では、資本の流通機構と信用制度が資本主義そのものの廃絶を可能にする諸条件を生み出すと主張している。1859年に書かれた「序言」はちょうどこれらのテキスト群の転換点にあたる時期に書かれたものだが、マルクスが生産諸力と生産諸関係のどちらを優位においているのか、その解釈をめぐって、社会党・共産党のその後の労働運動史に影響をあたえることになる。カウツキー、さらに第2インターナショナル以降の正統派マルクス主義者たちは生産諸力の優位を主張し、進歩史観にもとづく科学主義的な経済理論を展開するのにたいして、カール・コルシュなどの非主流派のマルクス主義者たちは生産諸関係の優位を主張し、正統派マルクス主義を批判するのである⁶。

⁵ Marx, Karl: Manifest der kommunistischen Partei. Werke Bd.4, Dietz Verlag Berlin 1990, S.467. (カール・マルクス『共産党宣言』大内兵衛・向坂逸郎訳、1951年、49頁)

⁶ Cf. Althusser Louis: *Du primat des rapports de production sur les forces productives*, in: *Sur la reproduction*. Presses Universitaires de France, 1995, pp.246. (ルイ・アルチュセール「生産諸力にたいする生産諸関係の優位について」『再生産について——イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』下、西川長夫訳、平凡社、2010年、120-35頁、参照) アルチュセールは、マルクスが「序言」をヘーゲルの『大論理学』を再読したさいに書き記し、ヘーゲルが歴史的民族の発展を「形式」と「内容」の「対応 correspondance」と「非対応」の弁証法として論じている枠組みを借用していることを指摘している。ヘーゲルは歴史的民族の発展を自然必然的なものとして論じるのだが、アルチュセールは、マルクスがここでヘーゲルの議論の枠組みを借用しているのは、ヘーゲルの議論を批判的に脱構築するためだと説明し、「序言」では曖昧だが、『資本論』全体の内容から判断するなら、マルクスが強調したいのは生産諸関係の優位だと論じている。

マルクスは「序言」でまず、物質的生活の生産様式と社会的意識諸形態について、つぎのように述べている。「人間はその生活の社会的生産において、一定の、必然的な、彼らの意志から独立した諸関係に、つまり彼らの物質的な生産諸力のある一定の発展段階に対応する生産諸関係にはいる。この生産諸関係の総体は、社会の経済的な構造を形成し、この現実の土台 Basis のうえに、法的な政治的な上部構造 Überbau がそびえ立ち、そしてこの現実の土台に一定の社会的意識諸形態が対応している。物質的生活の生産様式 Produktionsweise が、社会的、政治的、精神的な生活過程一般を結果として生みだす。人間の意識がその存在を規定するのではなく、逆に、人間の社会的存在がその意識を規定する」⁷。つまり、マルクスはまずわれわれの社会の物質的な生産様式が生産諸力と生産諸関係からなり、さらにこの生産諸関係が社会の経済的な構造を形成することで、この社会の経済的な構造という「現実の土台」、いわゆる下部構造のうえに、法的な政治的な上部構造がそびえ立つと、そのさい生産諸力と生産諸関係のあいだには対応関係があり、そして「現実の土台」としての経済的な構造と、社会的、政治的、精神的な社会的な意識諸形態のあいだにも対応関係があると主張する。マルクスはそこで、変革の時代における人間の解決すべき課題について、つぎのように説明する。「このような諸変革 Umwälzungen を考察するとき、経済的な生産諸条件における物質的な、自然科学的に正確に確認されうる変革と、人間がこの対立 Konflikt を意識し、それと戦い抜くさいの法律的、政治的、宗教的、芸術的あるいは哲学的、要約すればイデオロギ的諸形態とをつねに区別しなければならない。ある個人が何者であるかを、その個人が自分をどう思っているかによって判断することができないのと同じように、そのような変革の時代を、この時代の意識から判断することはできないのであり、むしろこの意識を物質的生活の諸矛盾から、社会的諸生産力と社会的生産諸関係とのあいだの現存する対立 Konflikt から説明しなければならない。ひとつの社会構成体は、そのなかでもはや十分なまでにすべての生産諸力が発展しきるま

⁷ Marx, Zur Kritik er politischen Ökonomie, MEGA II-2. S.100. (マルクス、『経済学批判』、13頁)

ではけっして没落することはなく、そして新しいより高度な生産諸関係は、その物質的な生存諸条件が古い社会の胎内で孵化しきるまでは、けっして古いものにとって代わることはない。したがって人間はいつも自分が解決しうる課題だけを自分に提起する。なぜなら、より詳細に観察するなら、課題そのものは、それを解決する物質的諸条件がすでに現存しているか、あるいは少なくとも生まれつつあるばあいにもみ発生することが、つねに認められるからである⁸。第2インターナショナル以降の正統派マルクス主義者たちはここで、物質的な生存諸条件が古い社会のなかで発展しきるまでは、けっして新しい生産諸関係は古い生産諸関係にとって代わることはなく、人間は自分の解決しうる課題だけを提起する、という議論を強調し、生産諸力を優位におく経済理論を展開するのである。

他方、コルシュは『マルクス主義と哲学』——初版が1923年に出版され、1930年に再版されているこのコルシュの著作について、ベンヤミンはすでに1930年11月10日のアドルノ宛の手紙で言及しているが⁹、さらにその後、ブレヒトをつうじてコルシュと知り合い親交を深めることになる——で、その付論「唯物史観の立場」(1922年)では「序論」に注釈をくわえつつ、生産諸力を優位におく正統派マルクス主義者たちの経済理論を批判する¹⁰。コルシュは、たしかにマルクス主義の唯物論が「経済的」であり、「自然の発展と人間社会の発展を媒介するもの」は、「人間がみずからの生活手段とともにみずからの生活とすべての生活内容を不断に再生産しさらに発展させていく、〈物質的な生産〉としてとらえられた経済過程」であり、上部構造としての「人間の社会生活」

⁸ Ebd., S.101. (同書、14頁)

⁹ Vgl. Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe (GB). 6 Bde. hrsg. von Theodor W. Archiv, Frankfurt a. M. 1995-2000, Bd.3, S.552.

¹⁰ Korsch, Karl: Marxismus und Philosophie, Wien 1966. (カール・コルシュ『マルクス主義と哲学』平井俊彦・岡崎幹郎訳、未来社、1977年)コルシュは『マルクス主義と哲学』(1923年)をめぐってコミンテルン主流派から、「自然弁証法」を否定していることが「観念論的逸脱」だと非難され、26年にKPDから除名される。それにたいしてコルシュは『『マルクス主義と哲学』の問題の現状——同時にひとつの反批判』(1930年)で、コミンテルンの姿勢を激しく批判している。

はこの「土台」のうえに構築されることを確認しつつ¹¹、しかし物質的な生産を發展させてきた自然科学的な諸要因は、あくまで「そのときどきのそれぞれの場所における〈物質的生産諸力〉の發展段階」を規定するだけであり、この物質的生産諸力の發展段階にさらに「一定の社会的諸関係である〈物質的生産諸関係〉」が対応することになるのであって、「この物質的な社会的生産諸関係こそが、〈社会の経済的構造〉として、〈精神的〉な生活過程をも含めて社会的な生活全体を規定する〈現実的な土台〉を形成する」と主張している¹²。つまり、自然科学的な諸要因は労働力と機械や道具などの生産手段によって構成される生産諸力の發展にのみ関係し、人間相互の関係である生産諸関係に直接的に関係するものではない、というのである。したがって、マルクスは「序言」で、生産諸力の發展に生産諸関係が、また「現実の土台」としての「経済的な構造」に「社会的な意識諸形態」が「対応する entsprechen」と述べているが、正統派マルクス主義がこの対応関係を自然科学的な因果関係として理解しようとするのにたいして、コルシュはこの「対応する」ということばの意味についても、自然科学的な因果関係のようなものではないと理解している。ここでの対応関係とは、「諸条件 Bedingungen をつくりだす」とも表現されている——ベンヤミンも「生産諸条件の弁証法」と述べている——が、文字通り条件としてあたえられると理解すべきであろうと考えられる。ひとつの時代に獲得された生産諸力は、その時代のあるべき生産諸関係にとってあくまで条件としてあたえられ、自然科学的な因果関係の諸要因のようなものではなく、それゆえにその時代の生産諸力に適合的な生産諸関係を形成するためには、法的な新たな政策や、政治的、精神的な活動が必要となる。コルシュはこうして「物質的な生産諸力」、すなわち自然科学的な自然の影響はあくまで間接的なものであり、「物質的な社会的生産諸関係」こそが社会的な生活全体を規定すると論じるのだが、それゆえに資本主義社会から共産主義社会への移行は、「実践的な人間活動によって遂行されるべき革命」をつうじてなされると主張するのである¹³。

¹¹ Vgl. ebd., S.157. (同書、182頁)

¹² Vgl. ebd., S.159. (同書、184-5頁、参照)

したがってコルシュはプロレタリアートが国家権力を獲得するためには政治的活動が、さらにまた精神的活動も必要だと主張する。「芸術、宗教、哲学はすべて、ブルジョア社会の精神的構造を形成しているのだが、この精神的構造は、ちょうどブルジョア社会の法的政治的な上部構造がその経済的構造のうえにそびえ立っているのと同じ意味で、この社会の経済的構造に対応している。それらはすべて、社会の経済的、法的、政治的構造と同じように、この構造とともに、唯物論-弁証法の科学的社会主義による、社会的現実の総体 Totalität を包括する革命的社會批判によって、理論的に批判され、実践的に変革されなければならない。革命的階級の経済的活動によって政治的な活動が不要なものとなるわけではないように、経済的活動と政治的活動が同時に遂行されるとしても、精神的活動が不要になるというわけではない」¹⁴。コルシュは、正統派マルクス主義が、「資本主義社会の没落と社会主義的-共産主義的社會の誕生を、遅かれ早かれいつかは自然法則的な必然性をもって〈おのずとやってくる〉経済的な自然必然性と見なしている」¹⁵ ことを批判し、資本主義社会から共産主義社会への移行は政治的な活動だけでなく精神的な活動をも必要とすると主張するのである。

コルシュはこのように、第2インターナショナルのマルクス主義理論家たちのあいだで支配的な科学主義にたいして、たしかに経済構造が物質的な生産を発展させてきた自然科学的な諸要因に依存しているとしても、それはあくまで間接的なものであり、社会の変革には政治的な活動、さらに精神的な活動が必要だと主張し、「あらゆるイデオロギー的な諸表象をその物質的現世的な核心に還元することで満足する」ような「理論的思考方法」を「抽象的」で「非弁証法的」だと批判する。「唯物史観によるなら、究極的にすべての他の歴史的・社

¹³ Vgl. ebd., S.163. (同書、189-90 頁、参照) アルチュセールが「生産諸関係の優位」を主張するのも、生産諸関係において搾取関係が生まれてくるからであり、この土台のうえに法的な政治的な上部構造が形成されるがゆえに、搾取関係を解消するためにはそうした上部構造を法的な政策、政治的、精神的な活動をつうじて変革することが必要だからである。

¹⁴ Ebd., S.135. (同書、127 頁)

¹⁵ Ebd., S.163. (同書、189 頁)

会的諸現象の根底にある現実的な土台 *Basis*、すなわち社会の経済的構造ばかりでなく、また法や国家、すなわち法的な政治的な上部構造もまた、ひとつの現実なのだ」から、この現実は一アナーキストやサンディカリストが主張するように無視したり排除したりすることはできないのであり、「政治革命によって実際に変革されなければならない」¹⁶。たしかに、「すべての法的諸関係と国家諸形態」のみならず「社会的意識諸形態」は、「人間精神の一般的な発展」からとらえられるものではなく、「物質的な生活諸関係」に根ざしているのだが¹⁷、しかし経済と政治はたがいに関連しあっていて、「意識と現実との一致」なしには、「政治経済学批判は社会革命理論のもっとも重要な構成要素とはなりえないだろう」という。なぜなら、「資本主義時代の物質的生産諸関係もまた、この時代の前科学的な意識においても、同じく（ブルジョア）科学的な意識においても、これらの物質的生産諸関係を反映する意識諸形態と共同することによってのみ現存するものとなり、この意識諸形態なしには現実に現存しえない」からである¹⁸。コルシュは、「俗流マルクス主義者」たちがまったく「抽象的に」「非弁証法的」にマルクスの「政治経済学批判」を「科学」と見なし、この「意識と現実との一致に関する弁証法的な見解」をもはや無用のものと考えていると、その結果、マルクス主義がもはや本質的に社会的革命の理論ではなくなってしまうと批判するのである¹⁹。

ベンヤミンは複製技術論の冒頭で、資本主義における生産諸条件の変化と文化との関係について、「上部構造の変革 *Umwälzung* は下部構造の変革よりもきわめてゆっくりと進行するものであり、生産諸条件の変化 *Veränderung* が文化のあらゆる領域に影響をおよぼすにいたるまで半世紀以上かかった」と、さらに「生産諸条件の弁証法は、上部構造において、経済におけるのと同じくらいはっきりと現われる」と述べ²⁰、生産諸条件の弁証法は下部構造つまり経済だけでなく、上部構造つまり文化の領域においても認められると主張するのだが、

¹⁶ Vgl. S.121. (同書、114 頁、参照)

¹⁷ Vgl. ebd., S.124 (同書、117 頁、参照)

¹⁸ Vgl. ebd., S.128. (同書、119-20 頁、参照)

ベンヤミンのこの主張は第2インターナショナル以降の正統派マルクス主義の議論と対立するものにほかならない。ベンヤミンはコルシュと同様に、生産諸条件の弁証法は経済だけでなく、上部構造、つまり芸術傾向の諸条件にも認められることを、すなわち経済だけでなく芸術傾向の諸条件もまた生産諸条件によって変革されるだけでなく、また同時に社会変革の契機になりうることを主張する。経済は生産諸条件がたとえば手工業生産様式から機械生産様式へと発展することで変化する。同じように芸術傾向の諸条件もまた印刷技術や複製技術などの生産諸条件の発展によって変化するのだが、同時に経済の変化だけでなく、芸術価値に関する諸テーゼの変化にも、社会変革のための「闘争価値」を認めることができる。こうした議論は、複製技術論の最後で、「政治の耽美主義化」によって独裁体制を強化するファシズムにたいして、共産主義は「芸術の政治化」によって対抗していかなければならない、という主張と結びつくこ

¹⁹ Vgl. ebd., S.163. (同書、189-90頁、参照) コルシュの批判する正統派マルクス主義の科学主義的経済理論は、アダム・スミスの「見えざる手」をまるで宗教のように信仰する新古典派経済学と、経済を所与の自然と見なしている点で共通している。現代アメリカの制度派いわゆるケインズ派の経済学者ジョーゼフ・E・スティグリッツは『アメリカ経済のルールを書き換える』のなかで、経済はけっして自然法則のように「見えざる手」によってではなく、規制や法の仕組み、社会規範などの経済ルールによって支配されていると主張し、テクノロジーとグローバリゼーションにもとづき定められた経済ルールという土台の上に、われわれの社会生活が構築されると論じている。スティグリッツは、1970年以降のサプライサイド経済、いわゆる新自由主義経済が完全市場モデルにもとづき、市場原理に任せることが経済の発展につながると主張し、所得税や法人税を引き下げ、規制緩和を押し進め、社会保障制度や公共投資を削減し、その結果、中間層が没落し、富裕層と貧困層の格差が広がり、需要が縮小したがために、むしろ経済が停滞してしまっている状況について、サプライサイド経済学が市場原理に任せるという名のもとにたんに富裕層に有利な経済ルールをつくりだしているだけだと批判し、経済成長のためには、格差を是正し、中間層を拡大させる新たな経済ルールを定める必要があると主張する。そのさいスティグリッツは、テクノロジーとグローバリゼーションにもとづき定められた経済ルールという土台の上に、われわれの社会生活が構築されるという、まるでマルクスを思わせるような図を描いている。Cf. Stiglitz, Joseph E.: *Rewriting the rules of the american economy*, New York 2016. (ジョーゼフ・E・スティグリッツ『これから始まる「新しい経済」の教科書』桐谷知未訳、徳間書店、2016年)

²⁰ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* GS VII 350, I 473, WuN XVI 96, 208. (ベンヤミン、前掲書、585頁、参照)

とになる。

ベンヤミンはそのさい、生産諸条件の変化の文化への影響から予測されるのは、「権力奪取後のプロレタリアートの芸術に関する、ましてや無階級社会の芸術に関する諸テーゼではなく、現在の生産諸条件のもとでの芸術の発展傾向に関する諸テーゼ」²¹になるはずだ、と主張している。つまり「プロレタリアートの芸術」、「無階級社会の芸術」を予測することはできないし、そうした予測は意味がないと、予想しうるのはあくまで、その時点における生産諸条件のもとでどのような芸術が可能か、そこにプロレタリアートの解放の契機がどのようなかたちで見いだしうるかだというのである。ベンヤミンはそこで、芸術の発展傾向に関する諸テーゼでは、創造性や天才性、永遠の価値や秘密といったブルジョア社会における伝統的な概念は、現在の状況下では無制約に使用されるならファシズムを助長するだけであるがゆえに放棄されるべきだと主張し、つぎのように論じる。「以下において芸術理論のために新たに導入される諸概念は、それらがファシズムの目的にとってまったく役に立たないという点で、従来の諸概念とは異なる。そのかわりに、これらの諸概念は、芸術政策における革命的な要請を定式化するのに役立つ」²²。創造性や天才性、永遠の価値や秘密といった芸術価値に関する伝統的な概念にもとづく諸テーゼは、新たな生産諸条件のもとで新たな芸術価値に関する概念にもとづく諸テーゼによって変革されなければならない。芸術価値に関する諸テーゼが生産諸条件によって規定されているとすれば、その変革が社会構造の変革につながるはずだというのである。

複製技術論のテーマは、19世紀から20世紀にかけて資本主義社会のなかで発展してきた「複製 = 再生産可能性 Reprodutierbarkeit 技術」によって創作される芸術作品の新たな芸術価値を明らかにし、この新たな芸術価値の諸概念にもとづき社会変革のための諸条件を提示することにある。技術革新をつうじて工業制手工業から機械制大工業へと発展していったように、技術はその時代の生産諸条件との相互関係のなかで発展する。生産諸条件の発展は労働者の労

²¹ Ebd., GS VII 350, I 473, WuN 96, 208. (ベンヤミン、前掲書、585頁)

²² Ebd., GS VII 350, I 473, WuN XVI 97, 208. (同書、586頁)

働形態を変化させることでその社会的諸条件を変化させる。芸術作品もまたその時代の生産諸条件にもとづく技術を手段として創作されるとすれば、この時代の芸術価値に関する観念を規定する諸概念を明らかにすることによって、社会変革のための諸条件を明らかにすることができる、というのである。

1

ベンヤミンが複製技術論でなにより問題にしたいのは、「芸術作品の技術的な複製可能性は、芸術にたいする大衆の関係を変化させる」²³ということであり、技術と大衆との関係はまず知覚の様式のうちにしめされるということにほかならない。第3稿では複製技術と大衆の意識が直接的に結びつけられ議論されていた箇所が削除・修正されることで、最終稿では複製技術時代の芸術作品を制作すると同時に受容する大衆の知覚の様式の問題を中心に議論が再構成されるのである。

ベンヤミンは人間の存在様式と知覚のあり方について、つぎのように述べている。「歴史の広大な時空のなかでは、人間集団の存在様式が総体的に変化するのにもとまって、人間の知覚のあり方もまた変化する。人間の知覚が組織されるあり方——知覚が生じる媒体は、自然の条件だけでなく、歴史的条件によっても制約される」²⁴。アロイス・リーグルやフランツ・ヴィックホフなどの美術史のヴィーン学派の学者たちは、後期ローマの芸術産業とその芸術とを分析することによって、後期ローマが古典古代とは異なった芸術をもっていたばかりでなく、異なった知覚をもっていたことを明らかにしたが、彼らはそれぞれの時代に知覚がどのように組織されていたかを明らかにした最初の人々であったという。ベンヤミンは、ただし彼らは後期ローマという時代の知覚に特有な形式的な特徴を指摘することだけで満足し、知覚の変化のうちに表現されている社会的変動を明らかにするにまでいたらなかったことを問題にする。芸術における生産諸力と生産諸関係との関係は、芸術作品ではその時代の新しい技術と

²³ Ebd., GS VII 374, I 729, I 496, WuN XVI 128, 187, 236. (同書、616頁)

²⁴ Ebd., GS VII 354, I 712, I 478, WuN XVI 101, 168, 214. (同書、591頁)

知覚の様式との関係に反映される。したがって、知覚の様式の変化は、その時代の社会的変動を表現するのだが、ベンヤミンはそこでこれらの関係を明らかにすることで、まさにマルクスが主張する現代の資本主義社会を変革する諸条件を見いだそうとするのである。芸術価値の諸概念がその時代の知覚の様式に依存し、知覚の様式が新しい技術によって変化すると同時に、知覚の様式の変化が社会的変動を表現するとすれば、新たな時代の知覚の様式を反映しうる芸術価値を見いだすことで、社会変革のための諸条件を明らかにすることができるはずだ、というのである。

とりわけ 19 世紀から 20 世紀にかけての資本主義社会において問題になるのは、労働者として機械制工業生産に従事し、消費者として市場という社会的領域で活動する大衆の存在様式と、技術の発展とともに変化する知覚の様式との関係である。ベンヤミンはそのさい、芸術作品はさまざまな意味で複製可能だが「芸術作品の技術的複製は新しいことから」²⁵であることを強調し、そこに近代資本主義社会の特徴を認める。木版によってグラフィックが、印刷術によって文字が技術的に複製可能になるが、19 世紀初頭に石版画の技術が開発されるとともに、複製技術は根本的に新しい段階に到達する。石版画によって、グラフィックが容易に大量生産可能になり、日ごとに新たな形態で市場に提供される。数十年後、石版画は写真にとってかわられ、世紀転換期に新しい技術的複製は、あらゆる芸術作品をその対象としはじめる。こうした複製技術の発展による芸術作品の変化は、それを受容する大衆社会の変化と密接に関係する。ベンヤミンはまず、この新しい複製技術の発展と芸術作品との関係を問うことで、19 世紀から 20 世紀にかけて知覚の様式の変化と社会的変動との関係を明らかにしようとするのである。

ベンヤミンはそこで、19 世紀から 20 世紀にかけて複製技術時代における知覚の様式の変化を「アウラ」という概念をつうじて説明している。「そして、われわれが同時代人として目にしている、知覚の媒体メディアウムにおけるこのさまざまな変

²⁵ Ebd., GS VII 351, I 474, WuN 97, 209. (同書、586 頁)

化を、アウラの凋落 *Verfall* としてとらえるなら、この凋落の社会的諸条件を明らかにすることができる」²⁶。つまり、現代における「知覚の媒体」^{メーディウム}の変化としての「アウラの凋落」の社会的諸条件を明らかにすれば、現代の資本主義社会の変革の諸条件をしめすことができるというのである。

ベンヤミンはアウラをまず、対象の「真正さ *Echtheit (authenticité)*」を構成する知覚の作用としてとらえている。夏の午後、静かに憩いながら、地平線の山なみやそこに憩う者に影をなげかける木の枝を、目で追うことが、「この山々のアウラ、木の枝のアウラを呼吸すること」だと述べられているが、アウラとは、「空間と時間から織りなされた奇妙な織物」²⁷と、また最終稿では「空間的-時間的な知覚のカテゴリー」²⁸として定式化されている。第1に、アウラは対象に「いま、ここ *das Hier und Jetzt (hic et nunc)*」という、「一回的に現存すること」²⁹という性格をあたえる。第2に、アウラは対象にどんなに近くにあるかと遠くにあるものとして、「近づくことのできないもの」³⁰という、さらに「隠された状態にたもつこと」³¹が要請されるという性格を、つまり「不可触性 *Unberührtheit*」³²という性格をあたえる。この2つの過程が対象に、自然物にはない、「あるきわめて敏感な核」、「傷つきやすい」核をあたえ、同時にその対象の「物質的持続 *Dauer (durée)*」と「歴史的証言力」を、「伝承される *tradierbar* もの」の「権威」、「その伝統的な重み」をあたえるのだという³³。ベンヤミンによるなら、芸術作品の「オリジナルの〈いま、ここ〉」という性格は、この「真正さ」という概念にもとづいて形成されてきたのであり、芸術作

²⁶ Ebd., GS VII 354, I 712, I 479, WuN XVI 102, 168, 215. (同書、592頁)

²⁷ Ebd., GS VII 355, I 712, I 479, WuN XVI 102, 168, 215. (同書、592頁)

²⁸ Ebd., GS I 480, WuN216.

²⁹ Ebd., GS VII 352, I 710, I 475, WuN XVI 99, 165, 211. (同書、588頁)

³⁰ Ebd., GS I 480, WuN 216.

³¹ Ebd., GS VII 358, I 715, I 483, WuN XVI 106, 172, 221. (同書、596頁)

³² Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, GS I 176. (『コレクション』第1巻、136頁)「不可触性」は、『ゲーテの親和力』では「オッティエーリエの仮象」の性格として論じられている。

³³ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS VII 353, I 711, I 477, WuN XVI 100, 166, 212. (同書、589頁、参照)

品が「同一のもの ein Selbes und Identisches」として受け継がれてきた「伝統」という観念も、この「真正さ」を基盤に成り立ってきた。いかなる伝統においても像の「真正さ」という性格を担う対象が、つまりアウラを担う対象が存在するのだが、ベンヤミンはその根源的な様態が「礼拝」によって表現されてきたことを強調する。最古の芸術作品が呪術の儀式に、さらに宗教の儀式にもちいられていたというだけでなく、「芸術作品のこのアウラ的な存在様式がけっしてその儀式機能から切り離されることはないということ」³⁴が、決定的に重要なのだという。「芸術生産は、呪術にもちいるための形象とともに始まる。これらの形象について、存在するということが重要なのであり、見られるということは重要ではない」³⁵。最終稿で削除された箇所ではさらに、太古において芸術とはひとつの実践であり、その技術は儀式と融合しあっていたと、つまり芸術行為そのものが呪術的行為であり、儀式を行うさいの手本をしめすものであり、対象を「コンテンプラツィオン観照」することが呪術の力を強めるのだと述べられている³⁶。

これまでの芸術作品の歴史はこの「真正さ」にしたがってつくられてきたのであり、対象の「真正さ」は「伝統」、「伝承されうるもの」の権威に依存するのだが、他方でベンヤミンは、伝統は変わりやすいものであると語る。ヴィーナス像は古代ギリシアにおいて礼拝の対象だったが、中世のカトリック聖職者のもとでは「不吉な偶像」と見なされ、別の伝統のなかにあった。したがって、芸術作品の「真正さ」は「伝統の連関に埋め込まれている」のだが、伝統はまたきわめて変わりやすいものであるとすれば、「真正さ」と結びついたアウラもまた変化することになる³⁷。ベンヤミンは「芸術史」、「芸術作品の受容」におけるアウラの変容を、芸術作品の「礼拝価値」と「展示価値」という、芸術作品そのもののうちにある二つの価値のあいだの対決過程のなかで生じるものと

³⁴ Ebd., GS VII 356, I 714, I 480, WuN XVI 103, 169f., 216. (同書、594頁)

³⁵ Ebd., GS VII 357f., I 715, I 482f., WuN XVI 105f., 171, 219f. (同書、596頁)

³⁶ Vgl. ebd., GS VII 359, WuN107f. (同書、597-8頁、参照)

³⁷ Vgl. ebd., GS VII 355, 713, I 480, WuN XVI 103, 169, 216. (同書、593-4頁、参照)

して説明している³⁸。胸像は神殿のなかの神像よりも、タブロー絵画はモザイクやフレスコ画よりも、その展示可能性はより大きいと、さらに芸術作品の技術的複製の出現とともに、その展示可能性は飛躍的に増大し、それは芸術作品というものの性格をも変化させる。ベンヤミンは、ちょうど商品の使用価値と交換価値のように、どのような芸術作品にも「礼拝価値」と「展示価値」が内在するものと考えている。たとえば証券などのような、資本主義社会の発展とともにほとんど使用価値としての意味をもたない商品が登場し流通していくのと同様に、芸術作品もまた、かつて「呪術の道具」であったときにはその礼拝価値に絶対的な重みがおかれていたの^{ブルジョア}にたいして、市民社会、さらに大衆社会が発展していくにしたがい、展示価値がますます重要な意味を担い、まったく新しい諸機能をもった形成物となる。ベンヤミンはこの過程を、第3稿ではブレヒトの用語をもちいて「芸術の機能転換」³⁹と呼ぶ——フランス語稿、最終稿では削除される——のだが、礼拝価値から展示価値への「機能転換」は、「真正さ」の対象とも関係する。つまり、アウラの対象は時代のなかで構成され、時代の交替とともに変化するものとしてとらえられているのである。

ベンヤミンは、市民社会^{ブルジョア}においても「〈真正な〉芸術作品の比類ない価値は、つねに儀式にもとづいている」⁴⁰と見なされてきたと述べているが、市民社会における「〈真正な〉芸術作品の比類ない価値は、芸術作品のオリジナルな第一の使用価値をになう儀式にもとづいている」⁴¹と説明している。つまり、美の世俗的な諸形式にも、世俗化された儀式が認められるが⁴²、それはたとえば芸術作品を所有することでその礼拝的な力にあずかろうとする蒐集家の、そうした「物神的なもの」のしもべとしての振る舞いに見いだすことができるという。ジョン＝ロック以来、「所有権＝固有権」こそが近代市民社会^{ブルジョア}を構造化することになるが、蒐集家にはこうした市民社会^{ブルジョア}の原理を「物神的なもの」^{フェティッシュ}として

³⁸ Vgl. ebd., GS VII 357, I 715, I 482, WuN XVI 105, 171, 219. (同書、595頁、参照)

³⁹ Ebd., GS VII 358, WuN XVI 107. (同書、597頁)

⁴⁰ Ebd., GS VII 356, I 714, WuN XVI 103, 170. (同書、594頁)

⁴¹ Ebd., GS I 480, WuN217.

⁴² Vgl. ebd., GS VII 356, I 714, I 480, WuN XVI 103, 170, 217. (同書、594頁、参照)

礼拝する姿勢が認められるというのである。最終稿の注では、「礼拝像において支配する現象の一回性は、造形家のあるいは彼の造形的な仕事の経験的な一回性によって、受け手の観念のなかで押しのけられる」と述べられているが、「所有権 = 固有権」を基盤とする市民社会^{ブルジョア}においては「本物 das Authentische」という概念が芸術において重要な意味をもつにいたり、「芸術の世俗化」とともに、「本物であること」が「礼拝価値」にかわる、あるいは新たな「礼拝価値」になる⁴³。かつて市民社会^{ブルジョア}が形成される以前は、宗教画や彫刻、建築などにおいて、個人の名と作品の固有性が結びついたものと見なされることはなかった。市民社会^{ブルジョア}が成立する過程において、作品の固有性、そのオリジナリティが個人の名と結びつけられるようになる。アウラは、市民社会^{ブルジョア}にいたり「所有権 = 固有権」にみずからの権利を確立しようとする市民^{ブルジョア}が作品という対象に自己を見いだすという、ナルシズムの構造的なかに転移されるのである。

ベンヤミンはまず「革命的な複製手段」として登場する写真が、市民社会^{ブルジョア}が大衆社会へと転換していく過程で担う二律背反的な役割と機能について検討している。ルネサンスの時代から知られていたカメラ・オブスクーラによって写された像を、ニエプスが1826年にアスファルトを塗布した金属板に、さらにダゲールが1837年に銀板に定着させることに成功し、写真技術が発明される。1854年、名刺版写真の登場とともに写真の産業化がはじまり、写真の歴史はその後、資本主義産業とともに発展していくが、ベンヤミンはまずなにより、写真の絶頂期をヒル、キャメロン、ユゴー、ナダールが活動した写真の産業化に先立つ最初10年間に認めている。

ベンヤミンは、プレヒトの叙事演劇が舞台と観客を隔てる深淵をとり払うことによって、観客と俳優の「利害関心」の展開される「展示空間」を解放すると論じたように、初期の写真の中心的な位置をしめていた肖像写真について、芸術作品の礼拝価値が写真という複製技術によってもたらされた展示価値によって撃退され、最後の砦として「人間の顔貌」⁴⁴へと逃げ込むのだと説明してい

⁴³ Vgl. ebd., GS I 481, WuN XVI 217.

⁴⁴ Ebd., GS VII 360, I 718, I 485, WuN XVI 110, 175, 222 (同書、599頁)

る。ベンヤミンは、「人間の顔のつかのまの表情となって、初期の写真からアウラが最後の合図を送ってくる」⁴⁵と述べている。遠くにいる、あるいは故人となった愛する者を「想起」することに、像の礼拝価値はその最後の避難所を見いだすことになるというのである。ベンヤミンはここに初期の写真の「憂愁にみちた、比類ない美しさ」を認め、「写真小史」(1931年)ではその理由を、初期の写真技術とその特権的な被写体にもとめている。一方で、初期の人物写真の多くが墓地などの静かな屋外が選ばれたのは、感光板の感度が低く屋外での長時間の露出が必要だったという技術的な理由があったのだが、こうした技術的な問題が、モデルたちの像を「瞬間から抜けだして生きるのではなく、瞬間のなかへと生きるように」感光板に焼きつけることになったという⁴⁶。他方でベンヤミンは、当時の写真家にとって、肖像写真のモデルである顧客とは、興隆しつつある市民階級であったことを指摘し、初期の写真に認められるアウラはそうした状況と関係すると説明するのである。ナダール、シュテルツナー、ピエルソン、バヤールなどのミニチュア肖像画家が1840年ころに肖像写真家へと轉身し、その後さまざまな領域の商売人が職業写真家へと参入してくると、ネガの修正や脚色されたスタジオでの撮影が一般に行われるようになる。初期の写真に特有のアウラは、こうして市民階級に「充実と確信をあたえる媒質」としての役割を担うことになる。つまり、1850年ころのショーペンハウアーの肖像写真に認められるように、この時代はみずからの個性的な姿を撮影するよりも、みずから市民階級の生活空間とともに写ることを欲し、初期の写真に認められるアウラは、市民階級がそこに写しだされたみずからの姿を眺めるときの、その上着や蝶ネクタイの襞にまで浸みこんだ「真正さ」を保証するものとして見いだされた、というのである。20世紀には新聞や雑誌の大衆化とともに有名人のスナップショットがページを飾るようになるが、当時はまだ新聞は贅沢品で、購読する人間は限られていて一般にはカフェで読まれるものであり、写真

⁴⁵ Ebd. (同書、同頁)

⁴⁶ Vgl. Kleine Geschichte der Photographie. GS II 373. (『コレクション』第1巻、561-2頁、参照)

は新聞の道具とはなっていないなかったことも、こうしたことと関係しているという⁴⁷。

こうして複製技術論ではアウラの概念が、近代市民社会における自我の自己形成と自己確認の過程と結びつけて論じられるのだが、他方ベンヤミンは、こうした近代市民社会的な自我のイメージが失われていく過程を、写真によるアウラの「衰退」、「凋落」として論じるのである。「芸術作品が技術的に複製可能になった時代に衰退していくものが、そのアウラなのだ」⁴⁸というのだが、ベンヤミンはさらに、近代市民社会におけるアウラの衰退の要因を、資本主義社会における「複製 = 再生産」過程と大衆化という現象に認めている。

ベンヤミンによるなら、近代市民社会におけるアウラの衰退は、近代市民社会における「真正さの全領域」が「技術的な——もちろん技術的というだけではない——複製 = 再生産可能性」の二重の過程をつうじて失われる「徴候 Symptom」としてしめされる⁴⁹。「複製 = 再生産」技術はまず、芸術作品を一時的に出現するのではなく、「大量に」出現するようにさせ、さらに「そのときどきの状況のなかで受け手へと歩み寄る」ことができるようにする⁵⁰。この2つの過程によって、アウラの「真正さ」を構成する「一回的なもの」と「不可触性」という性格は、さらに「伝承されてきたもの *das Tradizierte*」という性格は揺るがされる。オリジナルは、写真やレコードというかたちで大量に生産され、受容者の手のとどくところに提供されることによって、芸術作品の「〈いま、ここ〉という性格」はその価値を失う。とりわけ映画はその代表的な技術であり、ベンヤミンは映画のもつ社会的な意義を、まずその「破壊的な側面、カタルシスの側面」に、すなわち「文化遺産における伝統的価値を清算すること」に認めるのである⁵¹。

⁴⁷ Vgl. ebd., GS II 376. (同書、565-7 頁)

⁴⁸ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS VII 353, GS I 711, GS I 477, WuN XVI 100, 167, 213. (同書、590 頁)

⁴⁹ Vgl. ebd., GS VII 352, I 710, I 476, WuN XVI 99, 211, 166. (同書、588 頁、参照)

⁵⁰ Vgl. ebd., GS VII 353, I 711, I 477, WuN XVI 100, 167, 213. (同書、590 頁、参照)

⁵¹ Vgl. ebd., GS VII 354, I 711f., I 478, WuN XVI 100, 167, 213. (同書、590 頁、参照)

ベンヤミンはさらに、アウラの衰退が「人類の現在の危機と革新と表裏一体をなすもの」⁵²であり、それが今日の「大衆運動」と密接に関係すると、つぎのように論じる。あらゆる所与の「一回性」を克服するための複製の受容とは、「一時性」と「反復可能性」にもとづいている。「像においては一回性と持続が密接に結びついているのにたいして、複製においては一時性 *Flüchtigkeit* と反復可能性 *Wiederholbarkeit* が密接に結びついている」⁵³。それは知覚において「〈世界における同種のもの *das Gleichartige*〉にたいする感覚」が支配することであり、像を一時性と反復可能性において知覚することは、「知覚が複製という手段によって、一回的なものからも同種のものを見てとる」⁵⁴ということを意味する。知覚の領域におけるこのような現実、さまざまな事象を「一時性」と「反復可能性」をつうじて「同種のもの」へと類型化し量的な数値へと変換し処理する、統計学のような社会科学のますます増大する意義と関係するのだが、それが近代市民社会の「真正さ」を「一回性」と「持続」をつうじて保障していた自我の自己形成と自己確認の過程を解体することで、市民社会のあり方を問う大衆運動と結びつくことになる。「写真小史」では、大衆は事物を自分たちに近づけることを、「いかなる状況にも含まれている一回的なものを、その状況を複製することをつうじて克服すること」⁵⁵を要求する、と述べられている。「ごく近くから像において、いやむしろ模造において所有したいという欲求」⁵⁶がますます高まるなか、写真入り新聞や週刊ニュース映画はそうした模造を所有したいという欲求を満たすものとして登場するのである。ベンヤミンはさらに複製技術論のなかで、「芸術作品のこの技術的な複製可能性によって、芸術作品は世界史上はじめて儀式へのその寄生的な存在から解放される」⁵⁷と

⁵² Ebd. (同書、同頁)

⁵³ Ebd., GS VII 355, I 713, I 479, WuN XVI 102, 169, 215. (同書、593頁)

⁵⁴ Ebd., GS VII 355, I 713, 480, WuNXVI 103, 169, 216. (同書、同頁)

⁵⁵ Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II 378f. (同書、570頁)

⁵⁶ GS II 379. (同書、570頁)

⁵⁷ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS VII 356, I 714, I 481, WuN XVI 104, 170, 218. (同書、595頁)

いう認識が生まれてくると、つぎのように述べている。「しかし、芸術の生産において真正さという基準が無効になる瞬間には、芸術の社会的機能全体が根本的な変化をとげる。芸術は儀式にもとづくかわりに、他の実践に、すなわち政治にもとづくことになる」⁵⁸。つまり、芸術の「真正さ」の基準である「一回性」と「持続」が、複製による「一時性」と「反復可能性」をつうじて大衆にとって近づきやすく受容しうるものになることによって、芸術は市民社会ブルジョアをそのナルシズム的に支配する礼拝的实践から解放し、「一時性」と「反復可能性」のなかで社会的状況を問う政治的实践と結びつくことにみずからの意義を見いだすようになる、というのである。ベンヤミンは、複製技術の登場、芸術の儀式からの解放、社会主義の勃興、という3つの事象の同時性を強調する。「芸術のための芸術」という教義はこうした傾向に対抗するためにもちだされたにもかかわらず、こうした感覚を促進するものであると、それはまさに「芸術の神学」であり、「いかなる社会的機能をも拒絶するだけでなく、いかなる具体的なテーマによって規定されることをも拒絶する」という意味で「ある種の否定神学 *eine negative Theologie*」⁵⁹なのだという。大衆社会が生まれ、複製技術が登場したがゆえに、芸術は「芸術のための芸術」という観念ブルジョアに市民社会の礼拝的实践の最後の砦を見いだそうとするのだが、それはすでに儀式から解放された芸術の意味を問うことで、芸術の政治的な意義を問いかけているのである。

ベンヤミンは、市民階級ブルジョアの没落、アウラの衰退、大衆運動のこうした関係について、具体的にウジェーヌ・アジェの人影のない街の風景写真、アウグスト・ザンダーの匿名の人物像の写真、シュルレアリスムの運動をつうじて説明している。

「写真小史」では、ベンヤミンはまず市民社会ブルジョアから大衆社会へと移行しく過程で消滅しつつあるアウラを一掃したのは、アジェとシュルレアリストたちだったと論じている。アジェによるパリの写真は、1926年に写真家マン・レイによって『シュルレアリスム革命』誌に掲載されるが、シュルレアリスム写真の

⁵⁸ Ebd., GS VII 357, I 715, I 482, WuN XVI 104, 171, 219. (同書、595頁)

⁵⁹ Ebd., GS VII 356, I 714, I 481, WuN XVI 104, 170, 217. (同書、594-5頁)

先駆をなすものだった。ユーゲント様式の写真は、消滅しつつあるアウラをゴム印画法などのあらゆる修正技法を使って捏造することで、もはや消滅しつつある市民階級と結びついたアウラを追い求めたのにたいして、それを一掃し清算したのが、アジェでありシュルレアリスムだったという。「凋落期の因習的な肖像写真が放っていた重苦しい雰囲気を消毒殺菌した最初の人間が、アジェであった。彼はこの雰囲気を一掃する、いや清算する。対象をアウラから解放することが、最近の写真家流派による疑う余地のない功績だが、その口火を切ったのがアジェである」⁶⁰。ベンヤミンは、アジェの写真に映しだされた都市が新しい借り手が見つからない住居のように人影のないことを指摘し、まさにそこに「環境と人間とのあいだの、治癒的な効果をもつ疎外」が準備されていると説明している。また『複製技術時代の芸術作品』では、「人間が写真から姿を消すところで、はじめて展示価値は礼拝価値に対抗し、優位をしめるようになる」と、アジェの写真はこの過程に場をあたえ、「1900年のパリの街路を人影のない諸相において定着させた」と、そしてさらに街路を人影のない空間として「犯行現場」のように撮影するのだと述べている⁶¹。街路を犯行現場のように撮影するのは、「間接証拠〔徴候 Indizien〕」——「間接証拠 Indiz」と「索引 Index」は、ラテン語の *indicium* (*indizieren*) という同じ語源をもつ——をうるためだというのだが、アジェの写真は心のおもむくままに「観照」するのではなく一定の意味で受け入れられることを、しかも犯行現場の「間接証拠」のようにその背後に隠された「歴史的過程 = 訴訟」^{フロツェス}を明らかにすることを要求する。「写真はアジェのばあい、歴史的過程 = 訴訟」^{フロツェス}における証拠物件となりはじめる。このことが写真の隠れた政治的意義となる」⁶²。アジェの写真では、われわれの住む都市のどの個所も犯行現場であり、通行人のだれもが犯人であって、写真家は、「自分の撮った写真に罪 = 負債 *Schuld* を発見し、誰に罪 = 負債があるの

⁶⁰ Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II 378. (同書、569頁)

⁶¹ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS VII 360, I 718, I 485, WuN XVI 110, 175, 222. (同書、599-600頁、参照)

⁶² Ebd., GS VII 361, I 718, I 485, WuN XVI 110, 175, 223. (同書、600頁)

かをしめして見せる」のだという⁶³。つまり、アジェは都市に住む人々の置かれている社会的状況、また相互の社会的諸関係を、環境と人間とのあいだの「疎外」、その「歴史的過程 = 訴訟」^{プロツェス}を、写真に写された人影のない事物、都市の風景をつうじてしめして見せる、というのである。アジェの写真ではまた「同種のもの」が、長い列をなすブーツの靴型、整然と手押し車が並べられた中庭、同じ時間にいたるところに存在する食後の食卓、どの家にも見られる片づけられていない洗面道具、売春宿の並ぶ建物の前面壁といった事物が題材となっているが、大量生産物であるブーツや手押し車が並べられ、貧民街のどこにでも見られる食卓、洗面道具、建物の前面壁が撮影され、これらのありふれた「同種のもの」をつうじて大衆社会の現実が「歴史的過程 = 訴訟」^{プロツェス}のなかで問われているのである。

ベンヤミンはさらに、アウグスト・ザンダーの肖像写真には市民階級の衰退と肖像写真の消滅にともない、到来しつつある「権力移動」の時代のために必要な「観相学的」な思考方法があると論じている⁶⁴。写真にとって人間の姿を写すことが決定的な意味をもつのは、自然的あるいは社会的環境が人間の顔に映しだされるばあいであり、「環境にしても風景にしても、そこに隠れたものが明らかになるのは、写真家がそれらの対象を、それらが顔貌のうちに担っている匿名の現象のもとに把握する術を心得ているばあいだけである」⁶⁵。ベンヤミンは、ロシア映画において匿名の人々の顔が新たな意味を担って画面に登場し、さらにそうした写真の意味はザンダーによって明らかにされることになったのだと説明する。ザンダーの写真集『時代の顔』（1929年）には、この時代の社会構成に対応する、農民、小市民住民（大都市の手工業者、工場主、大都市プロレタリアート、労働評議会メンバー、無政府主義者、革命家）、都市住民（勤労学生、教授、市民階級の家族）、プロテスタント聖職者、村の教師と生徒、商人と女学生生徒、失業者のといったグループに分類された肖像写真が収められ

⁶³ Vgl. ebd. (同書、同頁、参照)

⁶⁴ Vgl. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II 381. (同書、574頁)

⁶⁵ Ebd., GS II 379. (同書、572頁)

ている。ベンヤミンは、アジェの事物と同様に「同種のもの」によって類型化されたこれらの肖像写真に、「権力移動」の時代のなかで生きるための「演習用の地図帳」を認める。これらの類型化された大衆の肖像写真が、市民階級の肖像写真の_AURAを解体し、社会変革のための諸条件を提示するのである。

他方ベンヤミンは、ザンダー、ジェルメーヌ・クルル、ブロースフェルトといった人々が写真を観相学的、政治的、科学的な関心から追求したのにたいして、その後、写真にもとめられることになる「創造 = 独創的」なものとは「物神的なもの」にはかならないと批判している。「写真に創造 = 独創的なものをもとめることは、写真を流行にゆだねることである」⁶⁶。「世界は美しい」が写真の標語となっているが、そこには事物を認識することよりも、事物が売り物になることをもとめる写真のあり方が反映しているという。それにたいしてベンヤミンは、こうした状況に対抗し、写真に新たな現実をあたえたのがシュルレアリスムやロシア映画であったと論じるのである。

ブレヒトは現在の状況が複雑になってしまっている理由を、単純に現実を再現することがもはやかつてのように現実についてなにも語らなくなっていることにあるとし、「〈何かを構築すること〉、なにか〈人工的なもの〉、〈演出されたもの〉を構築すること」こそが必要なのだと述べているが、ベンヤミンは、「写真におけるそうした構成的なもの *Konstruktion* の開拓者を育成したこと」がシュルレアリストたちの功績であり、さらに「創造 = 独創的な写真」に「構成的な写真」を「対決」させたのがロシア映画の功績であったと説明している⁶⁷。絵画ではもっぱら芸術家の「技 *Kunst*」が問題になるのにたいして、写真には「なにか新しいもの、奇妙なもの」が、写真家の「技」には還元されえないものがあり、それが「そこに生きていた、ここでも存在する、けっして完全に〈技 = 芸術 *Kunst*〉」の領域へと入り込んでしまおうとはしない」ものが焼きつけられている⁶⁸。被写体がいかに写真家の意図にそって選ばれたものであったと

⁶⁶ Ebd., GS II 383. (同書、577頁)

⁶⁷ Vgl. ebd., GS II 384. (同書、578頁、参照)

⁶⁸ Vgl. ebd., GS II 370. (同書、557頁)

しても、そこに写しだされた像には、その意図にはないもの、^{ブルジョア}市民的自我のアウラの背後に隠されていた対象が、現実によって刻印された「ほんのひとかけらの偶然、いまとここ Hier und Jetzt」が、「とうに過ぎ去ってしまったあの一分のありようのなかに来たるべきもの」が刻まれている、それをわれわれは「回顧的に」発見するというのである。カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは異なり、「人間によって意識を織り込まれた空間」のかわりに、「無意識が織り込まれた空間」が現われてくる。「欲動的-無意識的なもの Triebhaft-Unbewußte」が精神分析によって見いだされたように、「視覚における無意識的なもの Optisch-Unbewußte」が写真によってはじめて知られることになる⁶⁹。こうして、写真による視覚における無意識の発見と精神分析による無意識の発見が結びつけられるのである。

他方ベンヤミンは、とりわけ「映画においてわれわれは、はじめてその芸術的性格が徹底的にその複製 = 再生産可能性によって規定されるような形式をもつ」⁷⁰にいたることを強調し、写真の「構成的なもの」という性格を映画のモンタージュと結びつけて論じている。映画では、「個々の映像の理解は、先行するすべての映像のつながりによってあらかじめ指示されているように見える」⁷¹と述べているが、映画の特性はイメージとイメージを結びつけることによって芸術としての新たな「形式」をつくりだすことにある。映画における芸術作品はモンタージュによってはじめて生まれ⁷²、映画は「数多くの映像と映像のつながりからモンタージュされる」⁷³という特徴もつ。ベンヤミンはそのさい第3稿では、映画をモンタージュの付随的な問題、ショットの選択の過程と撮影の過程における「改良可能性」と、産業社会における大衆と器械装置との関係の問題として検討していたが、最終稿では、断片化されたショットの編集という

⁶⁹ Vgl. ebd., GS II 371. (同書、558-9 頁、参照)

⁷⁰ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS VII 361, I 719, WuN XVI 111, 176. (同書、601 頁) 最終稿では削除。

⁷¹ Ebd., GS VII 361, I 718, I 485, WuN XVI 110, 175, 223. (同書、600 頁)

⁷² Vgl. ebd., GS VII 364, I 718, WuN XVI 114, 175. (同書、605 頁、参照)

⁷³ Ebd., GS VII 362, I 719, WuN XVI 111, 176. (同書、601 頁)

点から、カメラという器械装置とモンタージュの意味を、器械装置による呈示と器械装置への感情移入の問題として考察している。「決定的なのは、舞台俳優の芸術的成果＝演技が公衆のまえに、俳優自身をつうじてみずからの人格のうちで呈示されることである。それにたいして映画俳優の芸術的成果＝演技は公衆のまえに器械装置をつうじて呈示される」⁷⁴。後者は2つの帰結をもたらすという。「映画俳優の成果＝演技を公衆のまえにもたらず器械装置は、この成果＝演技を全体 Totalität として尊重することを要請されていない」⁷⁵。カメラという器械装置をつうじてクローズアップやティルト・アップ、ティルト・ダウンなどの手法をもちいながら撮影されたフィルムを、編集者が無数の運動の瞬間をつなぎ合わせモンタージュする。「そのようにして俳優の成果＝演技は一連の視覚テストにしたがう」⁷⁶というのだが、これが「映画俳優の成果＝演技が器械装置をつうじて呈示されること」の第一の帰結であるという。つまり、映画という複製技術の意味を「改良可能性」ではなく、映像と映像をつなぎあわせるモンタージュの技法そのものに認め、映画俳優の演技がモンタージュをつうじて再構成されることを「視覚テスト」と呼ぶのである。第2の帰結として、映画俳優は直接公衆のまえで演技するわけではないので、演技のあいだに公衆に適合させるという可能性を失うことになる。公衆は、「器械装置に感情移入すること」をつうじて「俳優へと感情移入」し、「器械の振る舞いを引き受ける」、つまり「テストする」⁷⁷。すなわちベンヤミンは、カメラという器械装置とモンタージュが人間の「振る舞い」を構成し、視覚を再構成することを「感情移入」と呼び、そこに「テスト」の意味を認めるのである。こうして映画では、俳優の演技はその人格の全体性によって表現されるのではなく、カメラという器械装置とモンタージュをつうじて編集されたうえで公衆のまえに呈示され、公衆は器械装置の「振る舞い」を引き受け、カメラという器械装置とモン

⁷⁴ Ebd., GS I 487, WuN XVI 225.

⁷⁵ Ebd., GS I 488, WuN XVI 225.

⁷⁶ Ebd., GS I 488, WuN XVI 226.

⁷⁷ Vgl. ebd., GS I 488, WuN XVI 226.

タージュをつうじて視覚を再構成することになる。

ベンヤミンはこうして映画の意味を、技術的複製そのものから生まれた芸術作品である点、そこでは物質と人間との共演が実現している点に認める。演劇では「アウラが人間の〈いま、ここ〉という性格と結びついて」、俳優が公衆をまえにすると、舞台上のマクベスのアウラはその俳優のアウラと切り離すことはできない。映画では、「公衆の位置に器械装置がおかれること」によって、俳優をつつむアウラは脱落し、同時に彼が演じる人物のアウラも脱落する。「技術的複製にすみずみまで支配されている、いやむしろ——映画のように——技術的複製そのものから生まれてきた芸術作品にたいしては、舞台芸術作品以上に決定的に対立するものはない」⁷⁸。映画表現の効果は、できるだけ俳優の演技を少なくすることによって獲得される。俳優は小道具のようにあつかわれ、また小道具は俳優のようにあつかわれるのである。前者の例としてカール・テオドア・ドライヤーの映画『裁かれるジャンヌ』があげられている。ドライヤーの映画では、ジャンヌのクローズアップされた顔がフレームをはみ出し断片化するが、映画では俳優の演技も断片化され、モンタージュされるのである。映画では俳優は役に没入することが不可能であり、その演技はあとからモンタージュ可能なように分解され、断片的なものになり、映画製作のためのさまざまな偶然的な要素、装置が必然的に組み込まれる⁷⁹。また後者の例として時計などの小道具が映画で舞台ではありえない役割を演じていることなどがあげられている。「映画は、物質が人間といかに共演するかをしめすことができる、最初の芸術手段である。したがって映画は唯物論的な描写の卓越した道具なのである」⁸⁰。ベンヤミンはこの「物質が人間と共演する」空間を「遊戯 = 活動空間

⁷⁸ Ebd., GS VII 366f., I 724, I 489, WuN XVI 117, 182, 228. (同書、609頁)

⁷⁹ Vgl. ebd., GS VII 367, I 724, I 490, WuN XVI 119, 182, 229. (同書、609頁、参照) 実際には映画においても役者の演技は重要であり、公衆は演劇のように舞台上に登場する登場人物に直接的に感情移入するのではないにしても、カメラという器械装置とモンタージュによって再構成された現実感情移入することになる。しかし、ベンヤミンが問題にしたいのは、そうした現実が自然的な統覚から解放され再構成されたものであり、役者の演技も公衆の前に直接的に呈示されるのではなく再構成された現実として呈示されることが、新たな状況を生みだしているということにある。

Spielraum」と呼ぶ。

知覚とイメージは、写真と映画という複製技術をつうじて近代的自我の拘束から解放される。ロマン派論では、長編小説こそが封建社会からブルジョア階級を解放する「媒質 = 媒体」^{メディアウム}として論じられていたとすれば、複製技術論ではそのもっとも発達した形態としての映画こそが市民社会^{ブルジョア}において大衆、あるいはプロレタリアートを解放する「媒質 = 媒体」^{メディアウム}として論じられるのである。

2

ベンヤミンは映画という複製技術の特徴をモンタージュに認め、つぎのように説明している。「映画のイリュージョンとしての性質は、2次的に獲得された性質である。つまり、それはフィルム編集の結果である。映画では、器械装置が現実の奥深くにまで入り込み、現実の純粋な、器械装置という異物から解放されたアスペクトは、特別な手続きの結果、すなわち特別にセットされたカメラによる撮影の結果であり、またそれを他の同じようなやり方で撮影されたものをモンタージュした結果なのである」⁸¹。ここでは、「器械装置から解放された現実のアスペクトは、そのもっとも人工的なアスペクトになっている」と述べられているが、編集の段階だけでなく、撮影の段階におけるアスペクトの獲得もまた、モンタージュとして理解されている。ベンヤミンが問題にしたいのは、カメラという器械装置によって解放され、さらに編集という狭義の意味でのモンタージュによって器械装置から解放されたアスペクトが、新たに現実を構成するということにある。それはまさにベンヤミンも参照している、ジガ・ヴェルトフのカメラ・アイとベラ・バラージュの論じる現実から解放されたイメージにほかならない⁸²。ベンヤミンは映画と絵画との違いを、外科医と呪術師の関係にたとえて、つぎのように説明する。画家が「事象との自然な距離を観察する」のにたいして、カメラマンは「諸々の事象の組織構造に深く入り込み」、画家によるイメージが「全体的なもの」であるのにたいして、カメラマン

⁸⁰ Ebd., GS VII 367, I 490, WuN XVI 118, 229. (同書、633頁)

⁸¹ Ebd., GS VII 373, I 728, I 495, WuN 127, 186, 235. (同書、615頁)

によるイメージは「いくつにも寸断されたもの」であり、「その諸部分は新たな法則したがって集められる」⁸³。それはちょうど、外科医が外科手術で病人にたいして人間対人間の関係をつうじて向き合うことを断念することで、患者の身体へと侵入することになるのと同じであるという。そして、現代人にとって映画による現実描写のほうが重要であるとすれば、それは「現代人が芸術作品から正当にも要求している、器械装置から解放された現実の аспек트를、映画による描写はまさに器械装置を徹底的に浸透させることによってあたえてくれるから」なのである⁸⁴。つまり、映画において現実の aspekt として提示されるのは、器械装置を徹底的に浸透させることによって、さらにモンタージュをつうじて器械装置からも解放されることによって獲得されたイメージなのである。ベンヤミンは映画という新しい技術の特徴を、日常的な知覚から解放されたイメージをモンタージュすることによって現実をつくりだす点に認める。カメラマンは対象との自然な距離へと介入し、日常的なイメージの連鎖とは分断されたイメージを獲得し、映画は分断されたイメージをモンタージュすることで新たなイメージの連鎖、新たな現実をつくりあげるのである。

ベンヤミンは第3稿とフランス語稿で、「映画の社会的機能のうちでもっとも重要なのは、人間と器械装置とのあいだの均衡をつくりだすことである」と述べているが⁸⁵、最終稿ではこの「均衡」を「統覚」の問題として議論している。ベンヤミンはフロイトの精神分析の理論と映画の撮影器械の能力とを類比的に論じる。「精神分析はかつて知覚されたものの広範囲におよぶ流れのなかで気づかれることなく共振していた事物を分離し、同時に分析することができる

⁸² ベンヤミンは最終稿でジガ・ヴェルトフの『レーニンの三つの歌』（1934年）に、草稿でベラ・バラージュの『可視的人間』（1924年）に触れている。20世紀以降のもっとも画期的な出来事のひとつは、19世紀ロマン主義の時代に物語の世界で夢想されていた、人間の直接的な知覚から解放されたイメージが、映画によって現実に出現したことにある。それは現代ではインターネット世界によってさらに飛躍的に発展している。Vgl. ebd., WuN 47.

⁸³ Vgl. ebd., GS VII 374, I 728, I 496, WuN 128, 187, 236. (同書、616頁、参照)

⁸⁴ Vgl. ebd. (同書、同頁、参照)

⁸⁵ Vgl. ebd., GS VII 375, I 730, WuN 130, 189. (同書、618頁、参照)

ようにする。映画は視覚の、そしていまやまた聴覚の知覚世界の全領域において、統覚 *Apperzeption* を同様に深化させる結果となった⁸⁶。こうした状況をつくりだしたのは、「芸術と科学の相互浸透」なのだという。「かつてはたいていたがいに分離していた、写真の芸術的な活用と科学的な活用を同一的なものとして認識しうるものにするのが、映画の革命的機能となる」⁸⁷。ベンヤミンはブレヒトの演劇における身振りの問題を、映画では「統覚」の問題として論じる。映画の特徴は、「たんに人間が撮影器械のまえで自己をいかに表現するかというだけでなく、撮影器械の助けをかりて周囲の世界をみずからのためにいかに表現するか」⁸⁸にある。

ベンヤミンは、カメラという器械装置とモンターージュをつうじて、われわれを拘束している現実から解放された空間を「遊戯 = 活動空間」⁸⁹と呼んでいる。映画は、酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場といった、われわれを絶望的に閉じこめてきた物質世界、この「牢獄の世界」を爆破し、そこに自由な「遊戯 = 活動空間」をつくりだすというのである。クローズアップによって、何か不明確だったものが明確になるばかりでなく、空間が引き伸ばされ、物質のまったく新しい構造が現われてくる。スローモーションによって、運動の既知の諸要素が明らかになるばかりでなく、運動が引き伸ばされ、まったく未知の要素が発見される。カメラによって明らかになる「視覚における無意識的なもの」は、「写真小史」でも論じられていたが、つぎのように述べられている。「視覚における無意識的なものは、カメラによってはじめてわれわれは知ることになるが、それは欲動的-無意識的なものを精神分析によってはじめてわれわれが知ることになるのと同じである」⁹⁰。フランス語稿では残されているが、最終稿では削除されている箇所ではさらに、「視覚における無意識的なもの」と「欲動的-無意識的なもの」のあいだには類似関係が存在するだけでなく、

⁸⁶ Ebd., GS I 498, WuN 239.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., GS VII 375, I 730, I 498, WuN 130, 189, 238.

⁸⁹ Ebd., GS VII 376, I 730, I 499, WuN 130, 189, 240. (同書、619頁)

⁹⁰ Ebd., GS VII 376, I 731, I 500, WuN 131, 190, 241. (同書、620頁)

たがいに密接な関係があることについて、映画のなかで視覚の世界を襲いうるデフォルメやカタストロフが実際に異常心理や幻覚、夢というかたちで視覚の世界を襲うことの類似性として説明されている。「ティルト・アップやティルト・ダウン、カットバックやフラッシュバック、スローモーションやクイックモーション、アップとロング」といったカメラの技法による撮影をも含めたモンタージュによって、「集団的知覚」は、精神病者や夢遊病者のような知覚様式を獲得することができる⁹¹。映画はこうして、モンタージュをつうじて「集団的な夢の形象」を創造することによって新たな現実を構成するのである。無意識とは中枢的な意識から解放された状態であり、「遊戯 = 活動空間」とは解放されたアスペクトからなるイメージ空間である。「人間によって意識が織り込まれた空間のかわりに、無意識が織り込まれた空間が現われてくる」⁹²というのだが、ベンヤミンが「遊戯 = 活動空間」で問題にしたいのは、中枢的な意識への帰属から解放されたまなざし、イメージ、運動、時間にはかならない。

ベンヤミンはそこで、「解放されたアスペクト」からなる、「統覚」から解放された「知覚」のあり方を、「注意散逸 = 脱集中化 Ablenkung, distraction」、「気散じ Zerstreung」という概念をもちいて、さらにつぎのように説明している。

ベンヤミンは、意識を集中させる「沈潜 Versenkung」にたいして「注意散逸 = 脱集中化」の政治的な意味を強調する。「市民階級^{ブルジョア}が墮落していくなかで、非社会的な態度を教える学校となっていた沈潜に、社会的態度の一変種としての注意散逸 = 脱集中化が対抗する」⁹³。つまり「沈潜」がその非社会的な、非政治的な態度をつうじて、市民階級^{ブルジョア}の自我という防御装置を強化するものであったとすれば、「注意散逸 = 脱集中化」こそがその社会的な、政治的な態度をつうじて、市民階級^{ブルジョア}の自我という防御装置に対抗するものだと、市民階級^{ブルジョア}の自我をその外部へと開き、政治的可能性を解放することにつながるというのである。

⁹¹ Vgl. ebd., GS VII 376f, I 731, WuN 131, 190. (同書、620 頁、参照)

⁹² Ebd., GS VII 376, I 731, WuN 131, 190. (同書、619 頁)

⁹³ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS VII 379, I 502, WuN135, 243. (前掲書、623 頁)

ベンヤミンはダダイズムの特徴をそうした「注意散逸 = 脱集中化」に認めている。ダダイズムは、技術の水準が変化し、それまでの芸術形式が危機的な状況にある時期に、奇矯な芸術表現や未熟な芸術表現として出現するのだが、芸術作品の観照的な沈潜の対象としての価値を貶めることで、作品の商業的な利用価値を暴くと同時に無効にすることを目指したのであり⁹⁴、コラージュやフォトモンタージュといった手法をつうじて作品に「複製 = 再生産」という烙印を押すことで、作品の 아우ラ を消滅させたのだという。ダダイズムの作品を前にしては、意識を集中し観照することは不可能である。ダダイストたちの活動の政治性は、「注意散逸 = 脱集中化」という状態をつうじて芸術をスキャンダ的なものにし、「公的な怒りを喚起する」ことにある⁹⁵。ベンヤミンは、ダダイズムによって芸術作品は「触覚的」ものになると説明している。芸術作品の「触覚的」受容とは「身体的なショック作用」をつうじた受容だというのが、「統覚」が象徴的な^{メタファー}隠喩的な受容を形成するのにたいして、「触覚的」受容はそうした「統覚」的な受容を破断し再結合するアレゴリー的な^{メトニミー}隣接的な受容のことを意味しているものと考えられる。ベンヤミンは、映画の「注意散逸 = 脱集中化」を引き起こす要因もそのような「触覚的」要素にあり、それは「場面とショットの交替」によってあたえられると論じる⁹⁶。キャンバスは見る者を「観照」へと、「連想の流れ」に身をまかせると誘うのにたいして、映画ではそれは不可能であり、「画像を眺める者の連想の流れは、その変化によってたちまち断ち切られる」⁹⁷。映画の「ショック作用 Chockwirkung」はこの連想の破断にもとづいている。映画は、「ダダイズムがまだいわば道徳的なショック作用のなかに包み込んでいた身体的なショック作用をその包装から解放した」⁹⁸。映

⁹⁴ Vgl. ebd., GS VII 379, I 501f., WuN 135, 242f. (同書、622 頁、参照)

⁹⁵ Vgl. ebd., GS VII 379, I 733, I 502, WuN 135, 193, 243. (同書、623 頁、参照)

⁹⁶ Vgl. ebd., GS VII 379, I 734, I 502, WuN 86, 135, 193, 243. (同書、623 頁、参照) 第1稿、第3稿では taktisch、フランス語稿では「外傷的 traumatique」、第5稿では「触覚的 taktil」となっている。ベンヤミンとしては、この後に出てくる建築の「触覚的受容」と関連させ、同義語として用いようとしているようだが、語源的には無理があると思われる。

⁹⁷ Vgl. ebd., GS VII 379, I 734, I 503, WuN 136, 193, 244. (同書、639 頁、参照)

画という芸術形式には、今日の間がおかれている「生の危機」が対応している。ベンヤミンによるなら、それは「統覚器官の徹底的な変化」に対応し、その変化は個人の生活のレベルでは大都市に生活するすべての人々が、また世界史のレベルでは現在の社会秩序に対抗し闘争するすべての人々が体験しているものなのである⁹⁹。

ベンヤミンはさらに「気散じ」という「知覚」のあり方を、建築の受容のあり方をつうじて説明する。建築は、「気散じ」の状態で、「集団」によって受容される芸術としてむかしから存在するが、二重のやり方で、つまり「使用することによって、そして知覚することによって」、「触覚的、そして視覚的に」受容される¹⁰⁰。ベンヤミンは、建築を精神集中という受容の仕方から理解することはできないと、つぎのように述べている。「すなわち触覚の側では、視覚の側で観照に対応するものが存在しない。触覚的受容は、注意力という手段ではなく、習慣という手段によって行われる」¹⁰¹。マルクスは『政治経済学批判』の「序言」で、「変革の時代」をその時代の「意識」から判断することはできず、「この意識を物質的生活の諸矛盾から、社会的諸生産力と社会的生産諸関係とのあいだの現存する対立 Konflikt から説明しなければならない」と述べているが、ベンヤミンは歴史的転換期では、視覚的受容よりも触覚的な受容が重要な意味をもつと主張する。「歴史的転換期において人間の知覚器官の前にたてられた課題を、たんなる視覚、すなわち観照という手段によって解決することはけっしてできない。それらの課題は、触覚的受容の導きによって、慣れをつうじて徐々に克服されるのである」¹⁰²。歴史的転換期においては、人間は新たな課題を「統

⁹⁸ Vgl. ebd., GS VII 380, I 734, WuN 135f., 194. (同書、623頁、参照)

⁹⁹ Vgl. ebd., GS VII 380, I 734, WuN 136, 194. (同書、640頁、参照)

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., GS VII 381, I 735, I 504, WuN 88, 137, 195, 246. (同書、625頁、参照) フランス語稿では、「触覚的 taktil 受容」となっている。『新批判版全集』では、他の稿は taktisch という表現をもちいているが、第3稿の taktisch という表現には疑問符がつけられ、頁の左脇に taktil と記され、旧全集版の第3稿、第5稿では taktil となっているが、おそらく編集者によって修正されたものと考えられる。

¹⁰¹ Ebd., GS VII 381, I 736, I 505, WuN 137, 196, 246. (同書、625頁)

¹⁰² Ebd. (同書、同頁)

覚の徹底的な変化の徴候」として経験するのだと、ベンヤミンは想定している¹⁰³。したがって、人間は歴史的転換期における新たな課題を知覚器官をつうじて経験するがゆえに、その課題を克服するためには、「気散じ」の状態に「慣れる」ことが、つまり知覚器官の「注意散逸＝脱集中化」に身を置くことが必要だと論じるのである。そしてこのような受容を習得するための最適の道具が、映画なのだという。映画のもつ「ショック作用」は、気散じの状態における受容に対応している。つまり「ショック作用」とは、新たな技術によってあたえられた対象を人々が気散じという知覚器官の「注意散逸＝脱集中化」の状態において受容し慣れることで、現実が新たな構造のなかに現われてくることを意味するのである。

アドルノはベンヤミンの複製技術論に批判的なコメントをくわえた手紙のなかで、複製技術論とともに「社会研究所」紀要に掲載することになるみずからのエッセイ「ジャズについて」¹⁰⁴ (1936年)に触れ、「モンタージュの仮象」、「集团的作業」、「生産にたいする再生産＝複製の優位」といった、ジャズにも認められる複製技術の「進歩的」と称される諸要素について、そうした諸要素にこそ反動的なものが隠されていると述べているが¹⁰⁵、さらにエッセイでは、複製技術論のなかで展開される概念について、そもそも「疎外」はいまや上流階級の享樂の対象になっていると、「気散じ」は結局「反動」と結びついただけだと、大衆にとってジャズの一見難解な即興によってもたらされる「ショック」も「時代の最先端を行っているという漠然とした満足」をあたえているだけだと批判している。また「無意識」における「欲動 Trieb」は「待望されていた自由」ではなく「抑圧による退行」にすぎないと、したがって映画館の観客の「哄笑」も無力な主体が集団に適應させられ権威へと従属させられていることをしめしているにすぎないと主張するのである。

¹⁰³ Vgl. ebd., GS VII 381, I 736, I 505, WuN 138, 196247. (同書、626頁、参照)

¹⁰⁴ Adorno, Theodor W.: Über Jazz. Gesammelte Schriften Bd.17. Frankfurt a.M. 1982. (テオドール・W・アドルノ『楽興の時』三光長治・川村二郎訳、白水社、1979年)

¹⁰⁵ Vgl. Adorno, Th.W. und Benjamin, W.: Briefwechsel. Frankfurt a.M.1994, S.168f. (『ベンヤミン アドルノ往復書簡』野村修訳、晶文社、1999年、139頁)

アドルノはクルト・ヴァイルの大流行したソングなどを例にあげながら、ジャズのデカダンス的な性格に資本主義社会における商品的性格を認め、つぎのように論じている。ジャズは「自律的な芸術作品」とは異なり、「自律的な形式法則」ではなく、社会的な諸「機能」によって支配されていて、ステレオタイプ化された諸形式に、インスピレーション、独創性、神秘的な力といった諸特徴を付与することでそれを忘れさせようとするのだが、しかしそうした特徴もステレオタイプ化されている¹⁰⁶。ジャズのあらゆる形式要素は商品としての「資本主義的要求」によってあらかじめ形成されているのである。ジャズの特徴である即興は物神化された商品世界を突き破ろうとする試みのように見えて、実際には「商品世界を変化させることなく商品世界から逃れようとするものであって、それゆえにかえってより深くもっぱら商品世界へと巻き込まれていく」のであり、商品世界の疎外された日常からジャズへと逃避する者は、ますます商品世界へと迷い込み転落していくことになる¹⁰⁷。とりわけジャズの特徴のひとつである基本的リズムを踏み外す即興風のシンコペーションは、「規格化された商品的性格」を覆い隠そうとつづくわえられたものにすぎず、それ自体規格化されたものであり、ジャズの商品的性格をけっして克服するものではない。ジャズは洗練されたスタイル、個性的な趣味といった標語によって商品的性格を覆い隠そうとするが、こうした欺瞞は「市民階級の利害関心^{ブルジョア}」にかかわるものであり、「みずからの疎外を享受する」ことができるのは、市民階級^{ブルジョア}だけに許された「特権」にすぎず、ジャズはそもそも陳腐な「上流階級」にしか楽しめないものであり、その社会的「機能」は上流階級との関係において理解すべきなのである。

にもかかわらず、上流階級以外にも影響をあたえることになるのは、現代社会を存続可能なものにさせている「心的毀損の機構 *Verstümmelung*」によるものだと、アドルノは説明する。「現在の諸条件がその存続を負っている心的毀損の機構は、毀損を負わせる者自身にも影響力をもっているものであり、毀損を負わ

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S.76f. (同書、111-2 頁、参照)

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S.82f. (同書、121-2 頁、参照)

せる者は欲動構造 *Triebstruktur* からいえばその犠牲者に十分に似ているがゆえに、支配者の財が毀損された欲動構造に対応するものであるかぎり、犠牲者はみずから支配者の財に関与することが許されることによって報われるのだ¹⁰⁸。したがって、ジャズは「気散じ」として中産階級の職員やプロレタリアートにすら浸透しているが、彼らはジャズを受容することで上流階級に「同一化」しようとしているのである。ジャズの親しみやすさには「反動」が寄り添っていて、「階級的差異」を隠蔽し、社会へとより深く浸透していくにしたい「想像力の自由と噴出」を妨げ、「抑圧」を賛美するにまでいたる。したがって、ジャズの即興やシンコペーションによって解き放たれる「欲動」は「太古の」ものであり、「規格化されたリズム」のなかで「古くからの抑圧された欲動」が自由になるのではなく、「新たな抑圧された毀損された欲動」が「ずっと昔に存在した欲動の仮面」へと退行しているにすぎない。アドルノはジャズのシンコペーションをベートーベンのシンコペーションと比較している。ベートーベンのシンコペーションは、前に置かれた法則に対抗し、「ついには自分から新たな法則を産みだす、せき止められた主観的な力の表現」であるのにたいして、ジャズのシンコペーションは目標もなく、非弁証法的に最終的にまた基本的なリズムへと解消され撤回されてしまう¹⁰⁹。アドルノはそこに、不安に苛まれた「不能者」の「嘲笑」と「苦悩」の表現を認める。ジャズのシンコペーションに認められる集団の規則からの逸脱は、集団にたいする不安からくる反抗なのだが、たんに去勢の不安からくるものであるがゆえに、結局はそのみずからの弱さをつくりだしている集団に同一化していくだけである。「ジャズにおいて個人を特徴づけるもの」は、「せきを切ったような生産力」にあるのではなく、「神経症的な弱さ」にある。「自我」はその「弱さ」ゆえに「集団」に適合し、「原則的にそのものが市民階級のブルジョアの一員として、社会の法則に盲目的に身を委ね」、「社会的な審級 = 権威機関 *Instanz*」を恐れることを学びつつ、この「審級 = 権威機関」に同一化するというのである¹¹⁰。アドルノはさらに「オックスフォードの

¹⁰⁸ Ebd., S.79. (同書、115-6頁)

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S.98. (同書、144頁、参照)

補遺」(1937年)で、ジャズの見かけ上の反抗を、フロイトの「性器性欲 die genitale Sexualität」の「毀損と統合のメカニズム」によって説明している。「性器中心的主体の毀損は、その儀式的な執行をジャズが執り行うわけだが、退行の瞬間に部分欲動 Partialtrieb を解放する。もちろんこれらの部分欲動は誤った統合によってただちに抑圧され、それによってはじめて——その社会的な状況布置において——有害なものになる」¹¹¹。アドルノは、この部分欲動がいくら抑圧されてしまうとしても、少なくとも瞬間的には「家父長制的な性器的性欲」に対抗しようと出現する点に「新しい音楽の表現主義的な位相」を認め、その点にシェーンベルクの『幸福な手』やアルバン・ベルクの『ヴォツェック』のような最先端の「芸術音楽」と共有されたジャズの弁証法があると指摘しつつ、しかしジャズの機能的な特徴が結局はその弁証法を「去勢の不安」から退行的にシステムの全体性へと同一化し抑圧してしまうのだと批判するのである。

しかし、部分欲動の解放は、たしかに退行の瞬間に現われてくるものとしても、また誤った統合によってただちに抑圧されてしまうかもしれないものとしても、アドルノもまたシェーンベルクやベルクの「芸術音楽」には認めているように、同時に近代の「家父長制的」な欲望に対抗し、それを変革する可能性を孕んでもいる。アドルノがそうした部分欲動の解放は自律的な芸術作品によっても可能であり、おそらくまたそうした作品のほうがみずからの芸術形式に自覚的であるがゆえに「誤った統合」へと陥りにくいと考えのたいして、ベンヤミンは、カメラやモニタージュといった新たな器械装置や技術によって、これまでの現実に拘束された知覚のアスペクトと部分欲動が解放され、そこで解き放たれた多様なアスペクトと部分欲動から新たな現実が構成される点に、自律的な芸術では表現しえない映画に代表される複製技術の新たな可能性を見いだそうとするのである。ベンヤミンはそこで解放される部分欲動からなる空間を「遊戯＝活動空間」と呼び、第3稿とフランス語稿ではさらに詳しく説明すること——最終稿では削除されている——を試みている¹¹²。

¹¹⁰ Vgl. ebd., S.98f. (同書 114-6 頁、参照)

¹¹¹ Ebd., S.106. (同書、157 頁)

3

第3稿とフランス語稿では、つぎのように論じられている。太古において芸術とはひとつの実践であり、芸術行為そのものが「呪術の手続きの実行」、すなわち呪術的行為であり、芸術作品は「呪術の手続きを指示するもの」、すなわち儀式を行うさいの手本をしめすものであり、さらに「呪術的観照の対象」として呪術の力を強めるものであった。つまり、太古の社会の「技術」は、「儀式」と融合しあって存在していた。そして呪術はこうした象徴的な行為をつうじて、人々の知覚を中枢的な特権的な意識へと結びつけ拘束するのである。呪術と結びついた太古の芸術では、多くの人間が投入され、人間が犠牲にされ、一回的であることに価値があったのにたいして、現代の芸術ではそうした人間の投入、犠牲、一回性が価値をもたなくなり、芸術は呪術と切り離され、自然との関係を変化させることになる。ベンヤミンは太古の芸術の特徴が「自然支配」にあるとし、それが呪術という実践と結びついているかぎり、人間はその実践にともなう技術にどこまでも隷属していたのにたいして、この「自然支配」という第一の技術に第二の技術を対置する。「第一の技術は、実際に自然の支配をめざしていた。第二の技術ははるかに多く、自然と人類とのあいだの共演 *Zusammenspiel, harmonie* をめざしているのである」¹¹³。今日の芸術のもつもっ

¹¹² Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS VII 360f., I 717f., WuN 109f., 173f. (同書、597-9, 631-2 頁) 削除された箇所が付されていた注は、最終稿ではプレヒトの『三文裁判』からの引用に置き換えられている。引用でプレヒトは、芸術作品が商品に転化し、もはやその概念を保持しえなくなっているとすれば、この概念を捨て去るべきだと主張している。Vgl. Brecht, Bertolt: *Dreigroschenprozess. Einsoziologisches Experiment. Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd.21*, 1992, S.508. (ベルトルト・プレヒト『プレヒトの映画、映画論』石黒英男訳、河出書房新社、2007年、317頁、参照) この箇所が削除され、また「革命」と「欲動」が結びつけられて論じられていた注がプレヒトの引用に置き換えられているのは、最終稿がモスクワで刊行されていた『言葉』誌に掲載することが企図されていたことから、すでにモスクワ裁判が開始され肅清が進むなか、こうした議論が正統派マルクス主義の政治の方針に反すると判断されることを懸念したからとも考えられる。結局、最終稿は「長すぎる」という理由から『言葉』誌に掲載されることはなかった。Vgl. ebd., WuN 355, 639f.

とも重要な社会的機能は、「この共演のための訓練をつむこと」にあり、とりわけ映画はそのような訓練のために役立つのだという。「人間の生活においてほとんど日毎にその役割を増大させている器械装置との関わりは、人間の統覚とその反応を条件づけているが、映画は人間がその統覚と反応を訓練するのに役立つ」¹¹⁴。現代の芸術は「自然と人類との共演」のための訓練の場となり、人間は器械装置をつうじてかつての技術への隷属から解放されることになる。「人間がはじめて無意識の狡知をもって、自然から距離をとりはじめた」というのだが¹¹⁵、このような解放を可能にするものを、ベンヤミンはヘーゲルの「理性の狡知」をもじって「無意識の狡知」と呼んでいる。

ヘーゲルは、主体が個別的な目的を果たそうとすることをつうじて、その意図せざる結果として「世界精神」の理念を実現することを「理性の狡知 List der Vernunft」と呼ぶ。それは『法哲学講義録』では、市民社会を「欲求 Bedürfnisse の体系」ととらえ、主体が「私利 Eigennutz」を追求することが、おのずと「市民社会」において普遍的な自由を実現することとして論じられている。つまり、「私利」とは所有の欲求であり、所有の欲求はその活動において所有が保護されることを「法 = 権利 das Recht」として要請すると同時に、さらにその「法 = 権利」を「利用 Nutzen」する「法 = 権利」を要請することで「法 = 権利」を必然的で普遍的なものにする。こうした過程が意図せざる結果として、「人格性の法 = 権利」を実現することになる、というのである¹¹⁶。さらに、『歴史哲学講義』では、世界史上の出来事を、世界史的な個人が情熱を傾けて抗争することをつうじて、「世界精神」が自由の理念をおのずと実現する過程として理解し、その過程を「理性の狡知」と呼ぶのである¹¹⁷。しかし、ヘーゲルの「世界精神」や「理性の狡知」という概念には、アドルノも『啓蒙の弁証法』や『否定弁証法』で批判するように、神の全能、摂理という原理がフランス革命後の初期市民社会の理念として世俗化されたかたちで反映されている¹¹⁸。それにたいして

¹¹³ Ebd., GS VII 359 I 717, WuN 108, 173f. (同書、598 頁)

¹¹⁴ Ebd., GS VII 359f, I 717, WuN 108, 174. (同書、599 頁)

¹¹⁵ Vgl. ebd., GS VII 359, I 717, WuN 108, 173. (同書、597 頁、参照)

ベンヤミンは、市民社会における「欲求の体系」を「無意識の体系」として理解し、自然支配の技術によって市民社会の「人格性」を実現することではなく、新たな技術をつうじて「人格性」を、また「統覚」を解放することに「自由」を見いだすのである。この第二の技術によって解放されるのが、「自由な遊戯＝活動空間」にはかならない。ベンヤミンは、「この第二の技術によって開拓された新たな生産力に人類の心身状態が適応したときはじめて、器械装置への奉仕という奴隷状態は、器械装置をつうじての解放にとってかわることになるであろう」と、この第二の技術こそが人間と自然との新たな関係をつくりだすであろうと主張するのである¹¹⁹。

さらに第3稿、フランス語稿の注——最終稿では削除されることになる——では、この第二の技術は革命と結びつけて論じられている。「この適応を加速することが革命の目的である。革命とは集団の神経へと刺激を伝達することである。より正確に言うなら、歴史上はじめて出現した新たな集団に、神経刺激を

¹¹⁶ Vgl. Hegel, G.W.F.: Die Philosophie des Rechts. Vorlesung von 1821/22. hrsg. v. H. Hoppe, Frankfurt a.M. 2005, S.181f. (G・W・F・ヘーゲル『法の哲学—「法の哲学」第四回講義録 1821/22年 冬学期 ベルリン キール稿』尼寺義弘訳、晃洋書房、2009年、194頁、参照)ヘーゲルのここでの議論は、アダム・スミスの『国富論』の「見えざる手」、『道徳感情論』を参照していると考えられている。しかし現代社会の状況を見るまでもなく、そもそも「私利」を追求することが普遍的な自由を実現するかどうかはきわめて疑わしい。ちなみに『大論理学』では、「理性の狡知」は主体が「客体」をなんらかの「手段としての客体」を駆使することで、自分は消耗することなく目的を実現する「媒介的な活動」、あるいはその「過程」として理解されている。つまり「客体」が、主体の間接的な働きかけをつうじて、主体の目的を主体がその過程に入ることなく、みずから実現することを、ヘーゲルは「理性の狡知」と呼んでいる。Vgl. Hegel, G.W.F.: Wissenschaft der Logik II. Werke 6. Frankfurt a.M.1986, S.452. (『ヘーゲル全集』第8巻、武市健人訳、岩波書店、1978年、244頁、参照)

¹¹⁷ Vgl. Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über Philosophie der Geschichte. Werke 12. Frankfurt a.M.1970, S.49. (ヘーゲル『歴史哲学講義 (上)』長谷川宏訳、岩波書店、2016年、62-3頁、参照)

¹¹⁸ Vgl. Adorno, Th.W.: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften Bd.6.Frankfurt a.M. 1882, S.295ff. (テオドル・W・アドルノ『否定弁証法』木田元他訳、作品社、1996年、364-70頁、参照)

¹¹⁹ Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS VII 360, I 717, WuN 108f., 174. (ベンヤミン、前掲書、599頁、参照)

伝達する試みである。この新たな集団の器官となるのが第二の技術である。このような第二の技術の体系においては、社会の根元的な諸力を克服することが、自然の根元的な諸力との遊戯 Spiel を行うための前提をなす¹²⁰。ベンヤミンは『パサージュ論』草稿の1935年6月から1937年12月までに記されたとされる箇所、マルクスの『経済学・哲学草稿』（1844年）——1920年代に社会民主党のアルヒーフで発見され、32年にアドラツキー版『マルクス＝エンゲルス全集』に収められ出版され、また同年、『国民経済学と哲学』というタイトルでクレーナーのポケット版『史的唯物論、初期論集I』に「第一手稿」が欠けたかたちで収められ刊行される——から、私的所有の止揚を感性的な諸器官の解放として論じている箇所を引用し、「集団の神経をつうじての刺激伝達としての革命」が論じられていると述べているが、ここでの議論はおそらくマルクスの議論を参照している。『パサージュ論』草稿では、マルクスの議論がつぎのように部分的に省略されつつ引用されている。「私的所有の止揚は、……人間のすべての感覚の完全なる解放である。……ところで、私的所有の止揚がこうした解放であるのは、他の人間の感覚と精神が私自身の所有物となることによってである。したがって、このような直接的な器官のほか、社会的な諸器官が形成されるのであり、たとえば他人との直接的な社会における活動が……生の表現の器官となり、人間的な生の領有の方法となる。人間的な目が粗野な、非人間的な目は違ったものを見、人間的な耳が粗野な耳とは違ったものを聞くといったことは、明らかなことである」¹²¹。マルクスによるなら、「土地所有」とともに「私的所有」の支配がはじまり、土地と労働と生産物が「私的所有の運動——生産と消費」のなかで「商品」として交換されると同時に「私的所有」が法的

¹²⁰ Ebd., GS VII 360, I 717f., WuN 109, 174. (同書、631-2頁) この注は前述のように、ブレヒトの引用に置き換えられている。

¹²¹ Benjamin, Das Passagen-Werk, GS V X1a, 2. (『パサージュ論』第1巻、206頁); Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844; Karl Marx Friedrich Engels historisch-kritische Gesamtausgabe (MEGA), im Auftrage des Marx-Engels-Institut, Moskau, Hrsg v. V. Adoratskij, Erste Abteilung, Bd.2, S.393. (カール・マルクス『経済学・哲学草稿』城塚登・田中吉六訳、岩波書店、2014年、137頁)

に保障されることで、労働と生産物が生産者にとって「疎遠な」ものになり、生産物が「独立した力」として労働者に対立し、労働は資本家の諸欲求を満たす手段へと、さらに労働者にとっても「肉体的生存を保持する欲求を満たすための手段」へと貶められることになる¹²²。マルクスはそこでこの労働者にたいする生産物の疎外と労働者の「自己疎外」を感性的なものとして論じているが、それは人間とはひとつの「類的存在」であるという主張と関係する。マルクスは人間の「類的存在」としての特徴を、動物とは異なり種の保存のためだけでなく「普遍的」に、肉体的な欲求だけでなく肉体的な欲求から自由に生産し、みずからの種だけでなく全自然を再生産し、さらにみずからの生産物にたいして自由に立ち向かい、対象にそれに内在する基準をあてがうことで美的作品を制作することもできる点に認めている¹²³。人間はこのようにみずからの「生の活動」を意識的に「自由な活動」にすることができるのだが、同時に人間がまさに意識的な存在であるがゆえに、みずからの存在をみずからの生存のための手段へと「疎外」させることにもなる。したがって、マルクスによるなら「私的所有」とは、まさに「疎外された人間的生の物質的な、感性的な表現」¹²⁴にほかならない。「私的所有の積極的な止揚」は、「人間的な本質と生、対象的な人間、人間的な制作を人間のために人間によって感性的に獲得すること」を、「直接的な一面的な享受」、「占有」、「所有」ではなく、「人間がその全面的な本質を、全面的な仕方、したがって一個の全体的人間として獲得する」ことを意味する¹²⁵。マルクスはつぎのように述べている。「人間の世界にたいするいかなる人間的な諸関係も、すなわち見る、聞く、嗅ぐ、味わう、感じる、思考する、直観する、感じとる、意欲する、活動する、愛すること、ようするに人間の個性のすべての諸器官 Organ も、その形態上直接的に共同体的な諸器官として存在する諸器官と同様に、それらの対象的な振る舞い Verhalten において、ある

¹²² Vgl. Marx, ebd., S.369. (マルクス、同書、95頁、参照)

¹²³ Vgl. ebd., S.369f. (マルクス、前掲書、96-7頁、参照)

¹²⁴ Vgl. ebd., S.389f. (同書、132頁、参照)

¹²⁵ Vgl. ebd., S.392. (同書、136頁、参照)

いはそれらの対象にたいする振る舞いにおいて、対象の獲得、人間的な現実性の獲得なのである」¹²⁶。マルクスによるなら、「私的所有」は人間の「生の活動」を、食べる、飲む、身につける、住むといった、人間の諸器官による対象の占有へと制限するものであり、そうであるなら人間の解放は、社会的諸器官をつうじて私的な諸器官による占有から対象を解放することによって達成されるはずだというのである。

ヘルベルト・マルクーゼもまた『経済学・哲学草稿』が出版された年に社会民主党の機関紙『ゲゼルシャフト』に掲載した書評「史的唯物論の基礎づけのための新史料——経済学・哲学草稿の解釈」のなかで、マルクスが労働者の自己疎外を「感性的なものの *Sinnlichkeit*」として論じていると指摘しているが、なにより労働者の自己疎外を経済的な問題としてだけでなく、「人間の疎外、生の価値の剥奪」、「人間的現実の転倒と喪失」として論じていることを強調している¹²⁷。つまり、マルクスが「疎外と物象化 *Verdinglichung* の積極的な止揚を成し遂げる積極的共産主義」をここでは「人間主義^{フマニスムス}」と呼んでいることを指摘しつつ、「外化された労働」における「人間の態度」が「存在論的」な問題領域のなかで問われているというのである¹²⁸。マルクーゼはそのとき、労働の対象化が「〈社会的〉な活動」であることを、「対象化する人間は本来的に〈社会的〉な人間であり」、したがって「労働の対象はまさに共同的な生命活動の領域である」ことを前提にしている¹²⁹。それゆえに、「人間が他の人間にたいしてもつ諸関係は対象的世界の共同的な交際、占有、欲求、需要、享樂等のなかに現われる」¹³⁰のだが、「資本主義社会という歴史的事実性における人間存在の状況」においては、「人間存在」が「労働の外化 *Entäußerung* と疎外」をつうじて外

¹²⁶ Ebd., S.392. (同書、136頁)

¹²⁷ Vgl. Marcuse, Herbert: *Neue Quelle zur Grundlegung des Historischen Marxismus. Schriften Band 1.* Springer 2004, S.514. (ヘルベルト・マルクーゼ「経済学・哲学草稿の解釈——史的唯物論の基礎づけのための新史料」『初期マルクス研究』所収、良知力訳、未来社、2000年、16頁、参照)

¹²⁸ Vgl. ebd., S.518ff. (同書、24-9頁、参照)

¹²⁹ Vgl. ebd., S.530. (同書、46頁、参照)

¹³⁰ Ebd. (同書、同頁)

化され、疎外され、労働が「人間の〈自由な活動〉」でもなければ、「普遍的で自由な自己現実化」でもなく、人間の「奴隷化」、「非現実化」となっているのだという¹³¹。したがってマルクーゼは、マルクスが共産主義革命をつうじて私的所有を経済的にまた法的に止揚するだけでなく、「人間のすべての感覚を〈解放する〉態度」をつうじて「対象的世界にたいする人間の普遍的で自由な関係」を再獲得しなければならないと、「人間がみずからの真の所有へと立ち返ることによって、みずからの社会的存在へと立ち返り、社会を解放する」必要があると説いていると説明するのである¹³²。

マルクーゼは、マルクスが「感性的なもの」の解放を「真の人間の所有」として、そのとき人間はみずからを「一個の全体的人間」として獲得すると論じている箇所を強調するのにたいして¹³³、ベンヤミンは『パサージュ論』草稿で、マルクスが「真の人類 = 人間学的 anthropologisch 自然」について論じている箇所を引用している。「人間の歴史——人間社会を成立させる行為——において生成する自然は、人間の現実的な自然であり、それゆえに、たとえ疎外された形態においてであれ、産業をつうじて生成する自然は、真の人類 = 人間学的自然である」¹³⁴。ベンヤミンはまた『パサージュ論』草稿で、共産主義の最初の形態にたいするマルクスの批判をとりあげているが¹³⁵、マルクスは、そもそも共産主義は「止揚された私的所有の積極的な表現」であるべきなのだが、最初期の共産主義においては、とりわけ「女性の共有」がこの最初期の共産主義のあり方を象徴的に表しているように、富の世界全体は排他的な私的所有関係か

¹³¹ Vgl. ebd., S.533. (同書、50-1 頁、参照)

¹³² Vgl. ebd., S.540. (同書、62-3 頁、参照)

¹³³ Vgl. ebd., S.539. (同書、61 頁、参照) ; Marx, a.a.O., S.392. (マルクス、前掲書、136 頁、参照)

¹³⁴ Benjamin, Das Passagen-Werk, GS V X1a.3.; Marx, ebd., S.396. (マルクス、同書、143 頁)

¹³⁵ Benjamin, Das Passagen-Werk, GS V X2, 1; Marx, a.a.O., S.387f. (マルクス、前掲書、127-8 頁) 『パサージュ論』草稿のマルクスの項目におけるマルクスの引用は、『国民経済学と哲学』というタイトルで刊行された『経済学・哲学草稿』、『フョイエルバッハ論』、『資本論』第1巻、『ゴータ綱領批判——ドイツ労働者綱領評注』、『ユダヤ人問題によせて』からなる。

ら共同体による普遍的な占有へと転換されているにすぎず、私的所有の真の止揚とはなっていないと、労働者のあり方も止揚されることなくすべての人間に拡張されているにすぎないと論じている。マルクスはそこで、マルクーゼが説明するように、「私的所有の積極的な止揚としての共産主義」とは「人間による人間のための人間の本質の現実的な獲得」なのだと主張し、人間の疎遠な現実性の感性的表現である私的所有を止揚するためには、人間の感性を「社会的諸器官」として解放することが必要だと論じるのである¹³⁶。こうした議論にたいして、ベンヤミンはマルクスが草稿のなかで志向する「一個の全体的人間」ではなく、むしろ社会的な諸器官の解放という契機にこそ、産業をつうじて生成する「人類＝人間学的自然」にこそ、おそらくマルクスの論じる「共産主義」の意義があると考えている。マルクスは『経済学・哲学草稿』では実際に、共産主義を到達目標ではなく、変革された新たな社会の形姿であると同時に社会を変革する原理として理解している。「共産主義はすぐ後につづく未来の必然的な形姿であり、エネルギーな原理なのである。しかし、共産主義はそのようなものとして、人間の発展の到達目標——人間的な社会の形姿——ではない」¹³⁷。ベンヤミンは、共産主義とは「人間の発展の到達目標」ではなく変革のための原理なのだというマルクスのここでの議論にもとづき、共産主義を変革された新たな社会の形姿であると同時に社会を変革する原理に認め、「集団の神経をつうじての刺激伝達としての革命」の理念として理解し、おそらくそこに、ホルクハイマー宛の手紙で「この仕事はフランス知識人のアヴァンギャルドにとって啓蒙的な価値をもつ」と述べているが、アラゴンやブルトンなどのフランス知識人のアヴァンギャルドと連帯する契機を見いだそうとするのである。

ベンヤミンは1926年12月から翌年の2月にかけてモスクワに滞在しているが、その頃にオスカル・A・H・シュミッツの『戦艦ポチョムキン』評にたいする反論として書かれた「オスカル・A・H・シュミッツへの返答」(1927年)で、すでに「映画によって意識の新たな領域が生まれる」という議論を展開してい

¹³⁶ Vgl. Marx, a.a.O., S.389. (マルクス、前掲書、130頁、参照)

¹³⁷ Ebd., S.398f. (同書、147-8頁)

る。映画は、「今日の人間にその直接的な環境を、すなわち彼が生活し、仕事に専念し、楽しみにふける空間を、わかりやすく、意味深く、情熱を喚起すべく分解してみせてくれる唯一無二のプリズム」なのだと、それ自体は醜悪で、不可解で、絶望的に悲惨な空間、オフィス、家具つき部屋、酒場、大都市の街路、駅や工場を、「牢獄の世界全体」を、映画は「十分の一秒のダイナマイトで爆破し」て見せたのだという¹³⁸。とりわけベンヤミンが強調するのは、「諸々のイメージの持続的な推移 Wandel」よりも、「立場 = 視点 Standort の急な交代 Wechsel」であり、それはアメリカのグロテスク映画やエイゼンシュテインやヴェルトフのロシアの革命映画などに特徴的に認められるものにほかならない¹³⁹。ここで念頭に置かれている「立場 = 視点の急な交代」とは、たんに撮影するさいのカメラの位置だけでなく、編集によって結合されるショットの交代をも含意しているものと考えられる。映画における「技術の革命」は、筋の展開よりも、「形式の無傾向な戯れ」、「短い物語の無傾向な戯れ」によって、芸術の形式と内容の問題をその場その場で解決しようとする点にあり、それゆえに「立場 = 視点の急な交代」がもためられる、というのである¹⁴⁰。

それゆえにベンヤミンは、フーリエが描きだすようなユートピア的な目標にも目を向ける価値があると主張する。「まさにこの第二の技術が人間をますます労働の苦役一般から解放することをめざすがゆえに、他方で個人は突然、みずからの自由な遊戯 = 活動空間が見通しがたいほど広がったことを知る」¹⁴¹。技術によって統覚が解放されるとすれば、人間の「遊戯 = 活動空間」もまた拡大する。さしあたり個人はこの自由な「遊戯 = 活動空間」をどうあつかえばよいかまだわからないにしても、「集団が第二の技術を自分のたちものにするにつれ

¹³⁸ Vgl. Benjamin, Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz, GS II 752. (『コレクション』第5巻、551頁、参照)

¹³⁹ Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS II 753. (同書、552頁、参照) 第3稿、フランス語稿では、映画によって新たにつくりだされた「自由な遊戯 = 活動空間」に最初に住みついたのは、チャップリンのような道化役者だったと述べられている。Vgl. ebd., GS VII 377, GS I 732, WuN132, 191. (同書、621頁、参照)

て、集団に帰属する諸個人は、これまで第一の技術の呪縛のなかにあつて、いかにわずかなものしか自分たちのものにならなかつたかに気づきはじめる」ことから、「その自由な遊戯 = 活動空間のなかでさまざまな要求を提出するようになる」。「第一の技術を清算することによって解放された個々人」が、「要求」をかかげるのである。「第二の技術がその最初の革命的成果を確固としたものにするやいなや、第一の技術によって埋もれていた個人の重大問題——愛と死——が、あらためて解決を迫ってくる。フーリエの著作はこのような要求の最初の歴史的記録である」¹⁴²。映画ではモンタージュという技術をつうじて、日常的な知覚から解放されたイメージの多様なアスペクトが獲得される。日常において工場で機械に支配されていた大衆の意識は、こうして映画の器械装置によって解放される。そこで獲得されるのは、多様なアスペクトからなる無意識の領域である。無意識の「遊戯 = 活動空間」とは、ベンヤミンがロマン主義論で論じていたように、「統覚」、その特権的で中枢的な意識から解放された「反省 = 反射」の空間にほかならない。ベンヤミンはそれを革命と呼んでいる。ベンヤミンがここで主張したいのは、「この自由な遊戯 = 活動空間のなかでさまざまな要求が提出され」、そのことが社会を変革する契機となる、ということにある。そもそも生産諸力、すなわちさまざまな機械や道具などの生産手段は、その

¹⁴⁰ ジル・ドゥルーズは『シネマ I』で、ヴェルトフの『世界の六分の一』（1926年）について、そこでは「事物のなかにある眼の、非人間的 non-humain な目の純然たるヴィジョン」をつうじて、「ソヴィエト社会主義共和国連邦のただなかで、きわめて種々さまざまな民族、さまざまな群れの、諸工場の、諸文化の遠隔相互作用、つまり時間の征服が進行するなかでのあらゆる種類の交換」がしめされると説明している。ドゥルーズは『カメラをもった男』（1929年）の、その最後のカメラのレンズと眼がオーバーラップされるモンタージュを念頭におきつつ、そこに人間と自然と機械の調和が表現されていると主張するのだが、ベンヤミンがモンタージュという映画の技術、さらにモンタージュによって獲得された多様なアスペクトからなるイメージの「遊戯 = 活動空間」、「自然と人間との共演 = 調和」を、ドゥルーズが「運動イメージ」と「時間イメージ」という概念をつうじて展開したと考えることができる。Cf. Deleuze, Gilles: *Cinéma. L' image-Mouvement*, Paris 1983, pp.117-9. (ジル・ドゥルーズ『シネマ 1 * 運動イメージ』法政大学出版局、2008年、144-7頁、参照)

¹⁴¹ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS VII 360, I 717, WuN 109, 174. (前掲書、631頁)

¹⁴² *Ebd.*, GS VII 360, I 718, WuN 109, 174. (同書、632頁)

もの自身でその役割を果たすわけではない。機械や道具などの生産手段は人間のさまざまな諸器官の部分欲動と結びついて、はじめてその役割を果たすことができる。たとえば工場の機械は、実際にそこで作業する労働者の身体的諸器官だけでなく、生産される商品を需要する消費者の食べる、飲む、身に着ける、住むといった諸器官の部分欲動と結びつき、さらに商品を供給する資本家の食べる、飲む、身に着ける、住むといった諸器官の部分欲動と間接的に結びつくことによって、はじめて商品を生産することができる。したがって、そうした生産諸力のもとに配置される生産諸関係、所有諸関係もまた、そうしたさまざまな諸器官の部分欲動をつうじて形成されるのだとすれば、生産諸関係、所有諸関係を再構築するためには、既存の諸器官と結びついた部分欲動を解放することが必要となる。ベンヤミンは複製技術論の最後で、ファシズムが「政治の耽美主義化」を推し進めるのにたいして、「コミュニズムは芸術の政治化をもつて答えるのだ」と述べているが、まさに「感覺的」諸器官の解放、部分欲動の解放をつうじた生産諸関係の再構築に「芸術の政治化」のあり方を追求するのである。

(うちむら ひろのぶ)