

ベンヤミンにおける習慣化の契機について

菅 谷 優

はじめに

ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代における芸術作品』（以下『複製芸術論』）は、今日映画・メディア論における一古典の位置を占めている。それまで伝統的に規定されていた「アウラ」を伴った礼拝的受容から複製技術によって芸術作品が引き剥がされ、群集の前での展示的受容へと引きずり出される。

ベンヤミンはその際、複製技術が芸術作品の位置づけ・機能の変化のみならず、それを受容する群集の知覚にも歴史的变化をきたすことを認識し、そこから新たな美学＝感性学（Ästhetik）を書き起こす。そこで映画が、この知覚・受容の歴史的变化を如実に表す芸術形態として扱われる。

映画は『複製芸術論』において具体的な芸術形態として記述されるのみならず、『1900年頃のベルリンの幼年時代』（以下『幼年時代』）や『パサージュ論』など、近代の歴史を想起を通して探求するテキストに、映画以前の映画として断片的に登場する。

「映画の気を逸らすような要素もまた第一に触覚的なものであり、つまりガクガクと断続的に観客に迫ってくる場面やショットの交替に依拠しているのだ」。(G.S. VIII. S.380.)⁽¹⁾『複製芸術論』はこのように、チラつきが多くショットが間欠的に切り替わる、初期の実験精神にあふれた映画を念頭においているのだが、例えば『幼年時代』収録の、風景画を覗かせるジオラマ装置（「皇帝パノラマ」）の記述は、こうした映像の原型を示している。「それは、画がガタッと退いてまず最初に隙間を開けてから次の画に場を譲る、その数秒前に鳴り響くベルなのであった。そしてそれが鳴り始めるとその度に、山々はその裾野に至るまで、町々はその鏡のように光沢のある窓すべて

に至るまで（……） 愁いに満ちた別れの雰囲気に深く浸りこむのであった。

（……） 私が「次の日もまた来ようと」自分で言い聞かせる前に、私とは木の板張りで隔てられているにすぎない箱枠全体が震動を始めるのだ。その小枠内の画は揺れたと思ったらすぐに何回も注がれてきた私の眼差しの前で左に過ぎ去って行くのであった」。 (G.S. IV.1. S.239)

『幼年時代』の読解に欠かせないのが『パサージュ論』の次の一節である。

「あらゆる子供時代は、技術的諸現象に対する関心、あらゆる種類の発明と機械に対する好奇心において、技術的成果を古き象徴世界に結びつけるのである。こうした繫留作用を最初から逃れているような何ものも、自然の領域には存在しない。こうした繫留作用が形成されるのは、新しさのアウラにおいてではなく、慣習化 (Gewöhnung) のアウラにおいてなのである。想起、子供時代、そして夢において」。 (G.S. V.1. S.576)

『複製芸術論』にて映画の可能性を論じるためにベンヤミンは、「1900年頃」の「幼年時代」を境界とする過去の想起という予備作業を必要としていた。映画をそれまでの歴史から切り離された完全に新しいメディアとしてとらえるのではなく、むしろベンヤミンにはこの新たなメディアを歴史、それも人類学的な巨視的単位の歴史に組み込む企図があったのである。

本稿は映画をはじめとした技術的可能性を人類学的な歴史に位置づけようとするベンヤミンの「習慣化」の思考を論じる。単なる個別的な新奇性とは異なった、人類史の果たされざる約束を現代において実現する契機として、「習慣化」は映画を提示するはずである。

第二の自然／第二技術 儀礼／遊戯

『複製芸術論』は第一稿においては「第二の自然」(zweite Natur)、内容が拡充された第二稿においては「第二技術」(zweite Technik) という概念を提示している。近代以前の「第一」の段階において人類は、技術を自然に対する支配の道具として用いることしかできなかったが、「第二」の段階に入って人類は、技術の解放された用法において自然との支配・強制ならぬ協業を達成することができる、と、二つの概念の文脈を一つにまとめることが

できる。

ここで重要なのは、「第一」の段階における技術による自然支配が、人類の自然に対する一方的な搾取には留まらない先史的な翳を滲ませていることをベンヤミンが認識していたことである。『一方通行路』収録の「プラネタリウム」という断章には次のようにある。「古代の人間がそれ以降の人間と違うのは、後の人間がほとんど知ることのない、宇宙的経験に対する恭順・献身をおいて他にない」。(G.S. IV.1. S.146)

「宇宙的経験」(kosmische Erfahrung) は、自然との関わりと読み替えて差し支えないが、そこにおいて人類がかつて示していた「恭順・献身」(Hingegenheit) については、さらに初期のエッセイ「ゲーテの親和力」を参照する必要がある。「儀礼に対する厳密な拘束は、その連関から引き剥がされ曖昧な痕跡として残存しているところのみ迷信と呼ばれるのであるが、本来この厳密な拘束のみが、[訳註：庭園拡大のために古くからの墓所をあっさりと別の場所へ移してしまう] ああした人間たちに、彼らが生きることができる拠り所を自然に抗して約束することができるのである。ただ神話的自然がそうであるように超人間的な力動を荷重されて、そうした儀礼への[訳註：果たされていない] 拘束は脅威として作用することになる」。(G.S. II. S.132)

技術は自然を対等以上の交渉相手として尊重する「儀礼に対する厳密な拘束」(die strenge Bindung an ein Ritual) から分離することで、自然支配・搾取の手段として硬化することになる。神話はこの交渉相手を神格化して可視化し名指す認知の枠組みであった。自然＝神々との交渉の形式である「儀礼」は、時には人間自らが血や命を捧げる生贄や供犠を原型に持っている⁽²⁾。自然の恵みに対する感謝と暴力に対する畏怖をかつては儀式化された犠牲によって表明していた人類は、道具的に意のままになる技術に習熟することで、この血なまぐさい記憶を忘却していくことになる⁽³⁾。

供犠によって交渉にあっていた自然との関係を、技術による一方的な支配関係へと掘り崩していく。ベンヤミンはこの自然支配の歴史において自然の根源的暴力は克服されたわけではないと認識している。「(……) 先の戦争は、宇宙的暴力との新しい未聞の婚姻の試みであった。人間の大量、ガス、

電気エネルギーが戦場に投入され、高周波電流が土地を駆け巡り（……）ここここで母なる大地に生け贄の堅穴 (Opferschächte) が掘られることになった。(G.S. IV.1. S.147.) 第一次世界大戦は、自然支配の技術によってむしろ増強された自然の根源的暴力の人類に対する復讐なのである。

自然への恭順を忘却した技術の自然支配的用法によって、むしろ人類丸ごとが人身御供として生き埋めにされる堅穴が掘られてしまう。それに対して歴史の「第二」段階は、自然を犠牲にしての人類の解放ではなく、自然と人類が協力してお互いを解放し合う関係へと向かう。ベンヤミンは自然と人類のこの解放的な関係を「遊戯」(Spiel) と名指す。「(……) 第一技術は人間を多くできるだけ投入し、第二技術はできるだけ少なく投入する。第一技術の技術的偉業はいわば人身御供なのであるが、第二技術のそれは人員を必要としない遠隔操作の飛行機の系列にある。(取り返しのつかない過失や永遠にわたって代表的である犠牲的死が問題となる以上、) 一度に決定的にということが、第一技術には適応される。一度は数ならずということが、第二技術には適応される(それは、倦むことなく条件を変えて実験を繰り返すことに関係している)。第二技術の根源は、人間がはじめて無意識的な詭計をもって、自然から距離を取ることを始めたところに探求されるべきである。言葉を変えればそれは遊戯 (Spiel) にある」。(G.S. VIII. S.359)

「第一」段階における自然と人類の関係の原型である「儀礼」(Ritual) に「第二」段階の「遊戯」(Spiel) が対置される。人類側もかけがえのない人員を犠牲に供することで貴重な自然の恵みを受けるとするという儀式的経験の図式が、お互いに決定的な犠牲を要することなく、いつでも・どこでも・何度でもやり直しがきく「遊戯」へと転換されていく。何かをシミュレートし演^{プレ}じる (spielen) という、儀式に根源を持つ人間のミメーシス行為にそれまでにない解放的可能性が兆すのが、「複製技術時代」なのである。実際に人間や動物を殺すまでもなく、人間や動物の撮影されたイメージを編集して上映すること、それがかつての供犠に代わる経験となる。

だが自然に対する距離の取り方が一方的で無自覚的であるがゆえに、本来解放的であるはずの視覚技術を人類は敵地の偵察や標準調整、遠隔操作の爆撃など、戦争における破壊的な用法に転化してしまう。第二次大戦の危機が

迫る中、あらためて技術・自然の「第二」段階での宥和的調整を促すために、ベンヤミンは視覚技術の遊戯的形式である映画へと賭け直すのである。

映画の「遊戯」によって無自覚的な「供犠」が揚棄される。だが同時に、「根源こそが目標である」(Ursprung ist das Ziel G.S. I.2. S.701.) という言葉をカール・クラウスから引用するベンヤミンにとって、「第二技術」による新たな可能性は、「第一」の段階の「根源」の何らかの形での反復でなくてはならない。「遊戯」は一度限りでかけがえのない生命の犠牲を介さない形で自然と人類の関係が関わり合うための、新たな「儀礼」の形式として構想されるのである。

習慣化——気散じ状態における修業過程

「第二技術」は人類と自然の間を新たに宥和的に取り持つ原理である。だが「第二技術」は人類がその用法を心得るまでは「第二の自然」として猛威を振るう。「この解放された技術はいまやしかし今日の社会に第二の自然として対峙しており、それも経済戦争や戦争が証明しているように、原初の社会に与えられていた自然に劣らず根源的で荒々しい自然としてなのである。自分が創り出したのだがとっくに制御不能となってしまったこの第二の自然を前にして人間は、かつて第一の自然を前にした時のように修業過程を強いられている」。(G.S. I.2. S.444.)

「第二の自然」は、人間が自ら作り出した技術環境とそれによって搾取されている自然両方を、その人間からの疎外状態において名指す概念として、ルカーチから借用されている⁽⁴⁾。「遊戯」は、かつての人類と「第一の自然」を取り持った「儀礼」の役割を、近代人と「第二の自然」の間で取り持つことになる。

ベンヤミンは映画をはじめとした技術による「遊戯」を「修業過程」(Lehrgang)の「訓練器具」(Übungsinstrument G.S. VIII. S.381.)と見なしている。先史人類が幾千年もかけてこなした「修業過程」を近代人は、次なる戦争の危機を目前にする以上、長く取っても数十年のうちにこなさなくてはならない。近代以前の経験を安定的なものとして支えていた伝統や習慣

は、第一の自然／第一技術に何千年もかけて人類が習熟していった結果としてあるのだが、差し迫った「遊戯」は、こうした伝統・習慣を安定的に再現するのではなく、むしろ新たな伝統・習慣の萌芽を次々と試みては中断し、再び結び直しては解く、模索の様相を呈するであろう。

ベンヤミンの言う「修業過程」をこのように受け取ったうえで、次の「気散じによる習慣化」のテーゼは検討されるべきである。「歴史の転換期にあって人間の知覚器官・装置に課される課題は、単なる視覚 (Optik)、つまり観照 (Kontemplation) という手段では解決することができないのである。それらの課題は徐々に、習慣化を通した触覚的受容の手ほどきに従って (nach Anleitung der taktischen Rezeption durch Gewöhnung) こなされるのだ。／自らに習慣化を課すことはしかし気が散った者にでもできる。(Gewöhnen kann sich aber auch der Zerstreute.) それだけではない。気の散った状態で特定の課題をこなすことができるということは、その解決が習慣となったことを証するのである。芸術が供すべきである気散じを通して、統覚の新たな課題がどれほど解決可能になったかが、ひそかに制御・確認されるのである」。(原文強調は改めてある G.S. G.S. VIII. S.381.)

精神集中による対象の意識的受容という形をとる視覚／観照に対してベンヤミンは「気散じ」(Zerstreuung) による受容を対置する。映画は、伝統的な絵画に対するように持続的な集中力によってではなく、散漫な意識状態においてこそ、受容されるべきであり、気の散った受容によってこそ、観客集団はいつの間に慣れるように「第二技術」に相応しい知覚を身に着ける。

『複製芸術論』における「気散じ」のテーゼはこのような、気を散らせながらの習慣形成という形で受け取られることが多い。だが本稿の見立てでは、ベンヤミンは必ずしもそうした気の散った状態でのなし崩し的な慣れという持続的なプロセスを指すために、気散じ／習慣化の概念を配置しているのではない。

『複製芸術論』における「観照」は、以下における「注意」に相当する。「あらゆる注意 (Aufmerksamkeit) は、人間を破碎しないためには習慣へ流れ込まねば (in Gewohnheit münden) ならず、あらゆる習慣は、人間を麻痺させないためには、注意によって攪乱されなくてはならない」。(G.S. IV.1. S.

408.)

集中／注意が高じれば過度の過敏さによって人間の感覚器官は破綻を余儀なくされる。集中していなくても自動的に働く「習慣」があれば感覚器官は破綻から守られる。だが固定化した「習慣」は「麻痺」(lähmen)と同じ無感覚のうちに知覚をやり過ごすことにもつながる。「習慣化」は未だ「習慣」を固定化せざる過程を指すのであり、注意／習慣の両極を取り持つ中間的な原理として、「気散じ」と組み合わせられる必要があるのだ。

繰り返される神経接続の組み換え

『パサージュ論』のミニチュア・モデルとして書かれた「ボードレール論」が先の図式を裏書きする。「個々の印象におけるショックの契機の割合が大きいほど、意識は刺激防護のために稼働していなくてはならず、意識の作動が成功するほど、それらの印象が経験に入り込む度合いは少なくなる(……)」。(G.S. I.2. S.615.)

時間をかけて蓄積され結晶化する経験から伝統的な詩が語り出すのだとすれば、19世紀の大都市はもはやそうした経験が熟する時間を持たない。ボードレールは経験とは異なる刹那的な「ショック」(Chock)からこそ詩を切り出してくるのであり、ベンヤミンはこの「ショック体験」の性質を記述するためにフロイトから「刺激防護」(Reizschutz)なる概念を引用している。

「刺激防護」の原型は、外界からの刺激から繊細な内部組織を守るべく、無機物的に硬化した生物の外皮に見出される。ベンヤミンが19世紀パリの典型として重視し、ボードレールがその眷族である遊歩者は、この「刺激防護」を心理的に厚くまとう存在である。雑踏溢れ新旧の事物が入り乱れる街路にあっても遊歩者は超然とした態度で歩き去ってゆく。大都市の刺激に対しては無感覚を装い、刺激に対する反応も「習慣」となった固定的なメカニズムで済ませてしまうのである。

諸々の刺激は厚くまわれる「刺激防護」の表層を滑っていく。もし件の「気散じ」のテーゼが人間と技術環境の疎外＝「第二の自然」を慣れること

によって克服することを指示するのであれば、遊歩者がその理想的なモデルを提供することになる。

しかしベンヤミンは完璧な遊歩者としてボードレールを評価しているのではない。遊歩者として街路の刺激をいなしきることができなかった、「刺激防護」の破綻ゆえにこそ「ショック」が傷のように彼の詩に刻まれる。この「ショック体験」からこそ、映画との類比における「習慣化」への寄与をベンヤミンは引き出そうとしている。

遊歩者とは、産業化・技術的進歩・政治変動など、近代の激しい変化への積極的関わりを省きつつ、その変化の結果である都市を視覚的に享受する体験の型であり、体制・時勢に対する積極的な抵抗や反乱の主体とはなり得ない。ベンヤミンはボードレールのこうした遊歩者としての面を記述しつつ、アドルノの激しい批判を買う形でマルクスを引用しながら(G.S. I.2. S.519.)⁵⁾、ボードレールと「職業陰謀家」ブランキとの近縁性を論証しようとする。

なし崩し的に変化していく現実に対する「刺激防護」を突き破って神経を直撃する「ショック体験」が、遊歩者詩人を革命的な陰謀家に近づける。我々はこうした短絡を実証的に擁護することはしない。他方でしかし、革命を通常の意味での政治を越える人類学的な位置づけにおいて評価しようとするベンヤミンの性向を見逃すべきではない。

「ブランキの行為はボードレールの夢の姉妹であったのだ。両者はお互い絡み合っている。それらは、ナポレオン三世がその下に六月暴動の闘士たちの希望を埋葬した、墓石の上で絡み合った手なのである」。(G.S. I.2. S.604.)
こうした一節も『複製芸術論』との比較によって、単なる政治的短絡を越えた意義を獲得する。人類が「第二技術」に習熟する過程については、次のような註が施されている。「諸革命の目標とはこの適合を加速させることなのだ。革命とは集団の神経接続 (Innervationen des Kollektivs) なのである。より厳密には、第二技術において自らの器官を持つ新しい、歴史上初めての集団の神経接続の試みがそうなのである」。(G.S. VII.1. S.360)

現実に対する激しい反抗としての「ブランキの行為」(Tat) と「ボードレールの夢」(Traum)、つまり「刺激防護」を厚くまとう遊歩の習慣は、人類集団という巨大な組織体の「手」(Hände) なのであり、この両手を実

験的に結び合わせる「集団の神経接続」として、ベンヤミンは革命を見出し
ている。実際的な政体の変化を招来するか否かではなく、習慣となった知覚
とその習慣を震撼さ中断させてしまう反応・運動が突き合わされる「習慣化」
こそが革命なのである。

ベンヤミンにとって政治／革命は、実際的な政体の転変である前に、「神
経接続」、つまり知覚と反応の回路形成に関わる。なおかつそれも、知覚／
反応の回路を固定するよりも、むしろ「習慣」として固定化した回路を切断
し、再び別の回路につなぎ直す試みである。

「危険な交差点においては、バッテリーの衝撃のように、矢継ぎ早の神経
接続が個人を通り抜けては痙攣させる。ボードレールは、雑踏を電池である
かのようにしてそこに潜っていく男について語っている。ボードレールはそ
れからすぐに、ショックの経験を説明するような具合に、この男のことを
〈意識を備えた万華鏡〉と名指すことになる」。(G.S. I.2. S.630.) 街路上での
この「神経接続」が、『複製芸術論』から「ボードレール論」への映画の文
脈の滲出を用意する。「このようにして技術は人間の感覚器官を複雑な類の
トレーニングに服させることになった。新たなそして喫緊の刺激欲求に映画
が応える日がやってきたのだ。映画においてはショック風の知覚が形式的原
理として支配的になる。ベルトコンベアにおいて生産のリズムを規定してい
るものが、映画における受容のリズムの元となっている」(G.S. I.2. S.631.)

ベルトコンベアのようにこちら側に迫ってくる映画のイメージの「ショッ
ク風の知覚」(chockförmige Wahrnehmung) と、雑踏の押し合い圧し合
いにさらされ「刺激防護」を破綻させる「ショックの経験」は、「神経接続」
の固定した習慣・回路を断ち切るように到来する。

大都市街路での経験と映画の映像をたとえばクラカウアーは、「生の流れ」
の連続性において結びつけている⁽⁶⁾。それに対してベンヤミンにおける両者
のアナロジーは、むしろ連続的な映像体験を引き裂いてしまうような、知覚
主体にその都度異なった反応を要求する間欠性によってこそ確保されて
いる。

習慣と化した夢見心地の遊歩が「雑踏」(Menge) によって「矢継ぎ早の
神経接続」へと変貌することは、映像の受動的な知覚ではなく観客集団の反

応を重視する『複製芸術論』の文脈とも平仄が合う。「(……)ほかのどこよりも映画館において、その総計が観客の群集としての反応を形成することになる、個人の反応は最初から間近の集結・動員という事実によって規定されていることが明らかになり、そうした反応は表明されることでお互いに制御・確認し合うのである」。(G.S. I2. S.459)

映画観客の集団的反応の中でもベンヤミンは「哄笑」(Gelächter)を重視する。「(……)そのような映画においてはサディズム的^{ファンタジー}な想像やマゾヒズム的妄想表象の人工的な展開が、群集の中でこれらの想像や妄想が自然かつ危険な形で成熟することを妨げることができるのだ。こういった群集病理の早計で治癒的な噴出を集団的哄笑は表している」。(G.S. VII.1. S.377.) ベンヤミンは、近代以降の巨大な政治的ファクターとしての群集を肉体的なものとして扱っているのである。暴動や革命など、政治的な危機に対する群集の反応は特定のイデオロギーや政治信条ではなく、危機に対する肉体的反応の問題なのである。

「哄笑」が治癒的に働きかけるべき「群集精神病理」(Massenpsychosen)とは、群集が危機に対する反応を肉体的に表出できていない事態を指す。知覚と反応の「神経接続」が、個人個人に限られた労働・生活環境で生きていくうえで身につけざるを得ない「習慣」として固定化されてしまっているのである。孤立した状態で「習慣」に閉じこめられている個人であるが、街路上の雑踏にまみれることで「矢継ぎ早の神経接続」に痙攣させられる遊歩者のように、映画館を満たす集団の「哄笑」によって、自らも「横隔膜の震撼」(Erschütterung des Zwerchfells G.S. II.2. S.699)に肉体を震わせることになる。「群集は一つの母^{マトリックス}型であり、そこから現在芸術作品に対する習慣化したすべての振る舞い(alles gewohnte Verhalten)が新たに生まれ変わるのである」。(G.S. VII.1. S.380.) 近代の技術環境の作用をただ受動的に受けるだけでなく、肉体的な反応を返す群集にベンヤミンは、固定化した「習慣」を解体し更新する機能を認めるのだ。

「気散じ」(Zerstreuung)は個人の集中力の単なる散漫さをさすのではない。刺激・知覚が個人の固定化された「習慣」を迂回して、直接肉体に作用しそこから反応がふと出力されてくる、意識の一瞬の空白状態を指す。この

「気散じ」によって詩人の肉体は痙攣し観客たちも「哄笑」という形で「横隔膜」を震わせる。「気散じ」状態における痙攣において、近代の技術的環境に相応しく「習慣」の組み換えを人類は自らに課すのである。人類が「第二の自然」を前に依然として「修業過程」にある以上、固定化した「習慣」未満の痙攣的な動作が重視される。

集合的肉体の知覚／反応図式シエーマが形成されかけては再びほぐされる反復として近代の歴史を眺めるからこそベンヤミンには、「ボードレールの夢」と「ブランキの行為」を二つの組み合う「手」というモンタージュのうちにフェードインさせる、歴史記述のアクロバットが可能となる⁽⁷⁾。

自然+集団的肉体=ピュシス

ベンヤミンは「シュールレアリスム論」にて、「肉体／イメージ空間」(Leib-/Bildraum) という形で、後の『複製芸術論』につながる映画の革命的用法を指示している。「集団もまた肉体的なものである。そして技術において集団のものとして組織される自然ピュシス／肉体 (Physis) が、その全き政治的即物的現実において生産され得るのは、世俗的啓示が我々になじみ深いものとするあのイメージ空間においてのみなのである。この自然ピュシス／肉体において肉体とイメージ空間が深く浸透し合うことで、すべての革命的帯電・緊張が肉体的集団的神経接続に、集団のすべての肉体的神経接続が革命的な放電・開放となるに至り、そのときはじめて現実共産主義宣言が要求したほどに自己を凌駕しているのだ」。(GS, II.1, S.310.)

「自然は、抑圧され、侮辱され、搾取されたものとしてのプロレタリアートの代わりとなる」⁽⁸⁾。ノルベルト・ボルツは、かつての労働運動に今日の環境保護運動がとってかわった状況をこのように表す。19世紀の共産主義は労働者の解放を説く一方、労働によって搾取される自然資源・環境の無償性を前提としていたが、20世紀はより大きな問題として後者の有限性が言説的に浮上する。21世紀のマルクス主義的言説も、あくまで開発の持続可能性という惑星規模の枠組みの中で搾取の現実を捉える方向に転換している。

「技術において集団のものとして組織される自然ピュシス／肉体」(Physis) は、近

代の技術的環境において人間の主体的位置からは疎外されたものとして、(労働者) 集団の肉体と自然を同時に名指すのである。近代の技術環境である「第二の自然」は、背後に変容した集団の「自然/肉体」を蔵している。映画をはじめとする「第二技術」は、変容しつつもその力能を搾取され抑圧されている集団の「自然/肉体」から、「神経接続」の「革命的開放」を引き出すための装置としてとらえられる。

批判理論の系譜を踏まえつつボルツの図式を逆転して歴史を次のようにとらえることができる。かつて人類は供犠の形で自然に対する恭順を示す一方、その恵みを家政・経済へと組み入れるに際しては、多くの人員の搾取、つまり奴隷労働に依っていた。「第一技術」が自然への恭順を示す「儀礼」から搾取の手段へと変貌してゆく過程でも人員の搾取は残る。人間による人間の自然の^{ピュシス}搾取・強制は階級闘争の形をとる⁽⁹⁾。「儀礼」の代わりに近代人が習熟を求められている「第二技術」による「遊戯」を以ってはじめて、自然と並んで人間集団に搾取の対象ではない主体性を認め尊重する道が開かれるのだ。

人間集団の解放が自然の解放と不可分であることはドイツ・ロマン主義などの思想を受け継いだものと見なせるが、その解放を技術を媒介に思考し、「神経接続」などという即物性を導入したことにベンヤミンの独自性がある。

自然の解放は人類の疎外された自己の解放でもなくてはならない。「第二の自然」には、集団の疎外された自己も「ピュシス」として溶けだしているのだ。先史人類の供犠によって示される自然への恭順は、自然と集団を含んだ「ピュシス」の解放として、形を変えて反復されなくてはならない。

かつての人類は「陶酔」(Rausch) 状態において宇宙=自然と交渉にあっていたのだと、『一方通行路』にはある。(G.S. IV.1. S.146f) 我も彼もない「陶酔」の意識状態において人類は、自然を自らの目的意識の対象として限定するのではなく、むしろ自らの主体性を自然に委譲する経験を行ってきた。供犠や儀礼、そして礼拝と未分化であった芸術の受容は、この陶酔的経験を拘束する形式であったが、「第一技術」の発展はこの「陶酔」を、ますます意識的な目的-手段連関の自然支配へと掘り崩していく⁽¹⁰⁾。

そこで、儀礼や礼拝によって醸じだされていた「陶酔」に代わって『複製

芸術論』は、映画という軽薄な芸術が観客集団に引き起こす「気散じ」を提示するのである。

小人——忘却され散逸した内なる自然・自己

「カメラによって我々をはじめて、精神分析によって衝動的無意識について経験をえることができるように、視覚的無意識について経験を得ることができるのである」。(G.S. VIII. S.461) 疎外された「第二の自然」に溶けだした集団の「ピュシス」をベンヤミンはこのように「視覚的無意識」(das Optisch-Unbewußte) と名指している。映画を見て思いがけず肉体的反応を伝播し合う観客集団は、固定化された「習慣」による通常の意識状態ではとらえることのできない「視覚的無意識」と、「気散じ」状態において遊戯的に関わることができる。

冒頭に引用した「皇帝パノラマ」の間欠的なイメージは、この「気散じ」を演出し知覚と反応の「神経接続」を訓練させる映画装置のプロトタイプを示しているが、『幼年時代』はさらに、映画を重大な意味付けにおいて登場させている。「私は思うのだが、瀕死の者たちの眼差しを前にかすめ過ぎてゆくというあの〈全生涯〉というものは、小人が我々皆から取ってくるようなイメージから構成されるのではないか。そうしたイメージは、我々〔訳註：が子供の頃〕の映写機・撮影機の前駆けであったところの、びんと束ねられた小冊子のああした一枚一枚のように、素早くかすめ疾走してゆく。軽く押すように、我々の親指は小冊子の切り口に沿って動いて行く。そうするとお互いにほとんど区別がつかないようなイメージが数秒間見えるようになるのだった。サツという短い経過においてそうしたイメージは、ボクサーが働いているところ、スイマーが波と格闘しているところを認知させるのだった。小人は私のイメージも所持している」。(G.S. IV.1. S.304) 「小人」は「私のイメージ」も、他の集団的イメージと共に保持している。そこから「私」だけに固有のイメージを取り出すことはできないのである。

一応伝記的テキストの体を保っている『幼年時代』だが、書き手のユダヤ的出自にはごく限定された形でしか言及されない⁽¹¹⁾。ユダヤ人が経過して

きた「散逸」という歴史力学そのものが、主体以前の主体、自伝的自我⁽¹²⁾の確立以前に関わるテキストに作用している。つまり、ユダヤ人が民族や国民としての集合や統一よりも「散逸」という事実によって希薄に、しかし否定しがたく存在を浮かび上がらせるように、伝記的回想によって出会い直すべき自己のイメージ自体がそもそも、自伝的自我の集中作用を外れたような、生の思いもよらい様々な瞬間に「散逸」しているのである⁽¹³⁾。

私=子供が見ていないところでこそ私=子供を見ている (G.S. IV.1. S.302.) という「小人」(Männlein) は、眼差しの非対称性において、カメラがとらえる「視覚的無意識」に対応している⁽¹⁴⁾。さらには、ふとした瞬間にものを取り落として割ってしまう私=子供の不注意までもが「小人」の仕業であるとされており (G.S. IV.1. S.303.)、こちらは主体的意志が介在する前に肉体的反応を引き出す「気散じ」に対応している。「小人」は私=子供の「視覚的無意識」を写真のように採取し、それを親指映画のようなチラつきの多い映像として、やはりふと集中力が途切れた瞬間に垣間見せるのだ。

『複製芸術論』の文脈において“Zerstreuung”を「気散じ」と訳したが、もともとは事物一般が散逸することを指す⁽¹⁵⁾。集中的に構成される自伝的自我の周辺、記憶の片隅に普段思い出し難く散逸しているイメージに我々がアクセスすることができるのは、知覚に直接肉体が反応してしまうような、集中力が途切れた「気散じ」の瞬間においてである。

かけがえのない命のやり取りである「供犠」にとって代わる「遊戯」の原則は、「一度は数ならず」(Einmal ist keinmal G.S. IV.1. S.433.)、そして「いつも・再び・最初・から・はじめること」(Immer-wieder-von-vorn-anfangen G.S. I.2. S.636.)である。『幼年時代』の回想においては、死の危機に見る走馬灯に「気散じ」のイメージ体験の原型が設定される。そうした個人が一度しか経験することができない死の契機の代わりに『複製芸術論』は、映画を見る集団の「哄笑」というありふれた体験を置くのである。

「習慣化」(Gewöhnung) はこうした「遊戯」の原則に従って繰り返される。我々が自伝的自我を構成していく過程は、知覚と反応の連関を諸々の「習慣」の形で固定化させていく過程でもある。「小人」は「気散じ」を通して、こうした固定化した「習慣」をかいくぐって我々に徴を送っている。

「習慣化」はこの「小人」に応答し、疎外された我々自身の「ピュシス」にパフォーマンスに接触する、繰り返しの「遊戯」なのである。

小人への応答——歪められ類似したピュシスの救済

「ショック体験」という形で「ボードレール論」に滲出させられていた映画の「気散じ」的性質は、「小人」が私＝子供にサインを送るやり方に対応している。「皇帝パノラマ」やパラパラ漫画の間欠性、「習慣」となった／なりつつある知覚・反応の連関が不注意の瞬間において脱臼させられる小さな「ショック体験」をベンヤミンは、自伝的自我の連続性・統一性の演出を犠牲にしつつ、記憶の散逸状態から引き上げてくるのである。

私＝子供のイメージが写真によって「視覚的無意識」の世界、「小人」が司る忘却の世界へと収容される際の不気味な感覚が『幼年時代』のテキストには記録されている。「私は私自身のイメージには決して似ることはなかった。そしてそれが故に、私自身との類似を求められると私は、どうしていいか分からなくなった（……）私は、ここ私のまわりのすべてとの類似のあまり歪められている（entstellt vor Ähnlichkeit）」。（G.S. IV.1. S.261.）

「私自身との類似」とは、たとえば何か積極的な個性としてそれ自体であるものではなく、他の事物・人間との差異という言語体系の規則（ソシール）によってのみ確定され得る、市民的個人としての記銘的特性である。通常の伝記であればこうした「私自身との類似」を記銘的に集約する伝記的自我を記述の中心にするところで、『幼年時代』の回想はそれを忌避する。

自伝的自我の中心性から外れてこぼれ出ようとする、「気散じ」の脱中心性・偏心性（^トリクセン）に従って救い上げられる諸々のイメージや身体的記憶は、（家族や社会の側から）「私」として指し示すことを求められるような個人性をむしろ曖昧化してしまう、周辺的事物との「類似」に歪められている。ベンヤミンは他所で、縮んだ体に「瘤」を背負う「小人」の姿は「歪みの原像」（Urbild der Entstellung）であると言っている（G.S. II.2. S.431.）。

「小人」は、イメージ・記憶が個体の明確な輪郭を歪められて「類似」によって絡み合う世界を体現している。「第二の自然」と化した近代の技術環

境において普段我々の意識的生からは疎外されている「視覚的無意識」から、再び我々のイメージが引き上げられてくるにせよ、それは「小人」のように醜く歪められ、この歪みにおいて互いに、そして事物にさえ似ている集団的イメージとしてである。解放されるべき「ピュシス」は事物と我々が歪み似てしまう「視覚的無意識」という形で我々の技術的環境に登録されている。

自分のイメージが「視覚的無意識」へと吸い上げられていく際の私=子供の感覚の記述には、先史人類の血なまぐさい記憶がまとわりついている。

「どこを見ようにも、反射板や詰め物、台座など、まるで生け贅の血 (Blut des Opfertieres) を求める死者たちの影のように、私のイメージを妬ましそうに見つめる物どもに、私が囲まれているのが見て取れた」。(G.S. IV.1. S. 261.) 「あらゆる子供時代は、技術的諸現象に対する関心、あらゆる種類の発明と機械に対する好奇心において、技術的成果を古き象徴世界に結びつけるのである」。(G.S. V.1. S.576.) この言葉の通り、私=子供は写真撮影を「供犠」という象徴的意味付けにおいて受け取るのだ。

「子供」が近代の技術世界をかつての「供犠」の象徴性において受け取ることは、人類がかつて「第一の自然」に対して示したような恭順を「第二の自然」に対しても示しつつあることの現れとして解釈することが可能であろう。しかし「子供」は、集団的な「儀礼」からは疎外された、大ブルジョワ核家族の子弟として「第二の自然」に孤独に向き合わされるがために、恭順の念ではなくただ恐れ、不気味な不安をしか感じるができないでいる。

「子供」による「第二の自然」の象徴化作用が人類集団による「習慣化」へと高められるには、かつてあった通りの再現ではなく⁽¹⁶⁾、生産的な形での「想起」を必要とする。『幼年時代』の自伝的回想を含めたベンヤミンのテクストは、こうした生産的な「想起」による反復の対象としてこそ、過去の記憶や歴史を取り扱う。

ベンヤミンは「小人」への応答がなされていないことを確認するところで、映画のイメージに希望を託す。私=子供の経験は、そのまま回復・反復されるべきものではなく、いまだ果たされざる約束の成就、救済としての反復こそを要求するのである。戦争は、救済を求める「小人」の声を忘れた人類に降りかかる、「第二の自然」による復讐である。

「第二技術」による「習慣化」は、『幼年時代』の技術経験を、その「供犠」の血なまぐさを遊戯的な「気散じ」へと清算する形でこそ反復するのである。それに合わせて革命も、通常の政治的・歴史的一回性を透かして、人類集団＝子供のボール遊びの反復へと喩えられることになる。「たとえば子供が、つかみ出す動作を学ぶに際して、まるでボールに手を伸ばすように月に手を伸ばすように、人類は神経接続の試みにおいて、実際につかみ取ることが可能な目標の傍らで、差し当たってはユートピア的であるような諸目標を見据えるのである」。(G.S. VIII. S.360)

おわりに 政治の美学化＝戦争／芸術の政治化＝革命

人類学的な観点から、戦争は祭儀化された遊戯の相において記述されることがあり、さらには戦争においては政治的企図の手段としての性格と、暴力性の儀式化された形式における発露としての性格が元来拮抗している⁽¹⁷⁾。

ベンヤミンのように第一次世界大戦の塹壕戦を「生け贄の堅穴」として記述することには、強烈な皮肉が読み取られなくてはならない。というのも史実から言えばそれまで騎馬戦の延長線で華々しく戦われてきた戦争から紀章と象徴を削ぎ、剥き出しの死と暴力を露呈させたのが第一次世界大戦にはかならないからである。物理的に生産される大量死は、人間の側からのいかなる意味付けを拒むものとしてこそ、人類史におけるトラウマとなった。

近代戦が技術と殺戮の剥き出しの所為としてしか映らないということ。それ自体がすでに「第二の自然」と人類の疎外（「ピュシス」としての人類の自己疎外）から来る病的な事態なのである。トラウマは強迫的に反復を求める。ベンヤミンも「ボードレール論」にて参照しているフロイトの『快樂原則の彼岸』は反復強迫のメカニズムを次のように記述している。「病者は（…）、医者がそうしてもらいたいと思っているように過去の一部を〈想起〉するのではなく、排除されたものを現在の体験として〈反復〉することを迫られている」⁽¹⁸⁾。

精神分析は排除・忘却された過去の客観的な事実としての正確な再現＝想起よりも、分析家による「構成」としての「想起」を重視する。ベンヤミン

の人類学的・歴史的考察もまたそうした構成＝想起である。それ自体ではいかなる意味付けをも欠いている近代史のトラウマに、先史人類の忘却された記憶を「想起」し、「排除されたものの回帰」をあえて認めることは、この不本意な回帰・反復を今後再び引き起こさないための予防的な認識である。

だがファシズムによる総力戦体制は、この予防的認識を全く骨抜きにしてしまうものとして、ベンヤミンに危機の相貌をたたきつける。「かつてホメロスにおいてオリンピアの神々の見世物であった人類は、今や自分たちにとっての見世物となったのだ。人類の自己疎外は、自分たちの破滅を第一級の美学的享受として体験するほどの度合いに達した」。(G.S. VII.1. S.384.)

第一次世界大戦は排除・忘却されたものの無意識的な回帰であったに過ぎないが、当時30年代の危機にあっては人類が自分自身で享受する「見世物」として戦争が用意される。「戦争は美しい」(G.S. VII.1. S.383.)というマリネッティからの引用にあらわされた戦争の美学においては、かつて戦争に遊戯と相まって潜在していた供犠・祭儀の側面が前面化されている。芸術に見出されるそれ自体での「美」(l'art pour l'art) は世俗化された礼拝に他ならず、この美の礼拝が戦争に引き移されるとき、それはいよいよ明確に陶酔的な供犠の様相を呈する。近代戦の剥き出しの暴力を覆い隠すように引用される古代的意匠は、生産的な「想起」とは異なる、病的徴候としての反復・回帰の域を出ない。

「ファシズムが推し進める政治の審美化・美学化 (Ästhetisierung der Politik) にはこのような事情がある。共産主義はそれに対して、芸術の政治化 (Politisierung der Kunst) を以って応える」。(G.S. VII.1. S.384.)⁽¹⁹⁾ファシズムの美学化した政治の頂点に戦争があるのだとすれば、共産主義の政治化した芸術は、「気散じ」による「遊戯」としての革命をその典例とする。

陶酔＝麻酔 (Rausch) 的な美学において群集は、破滅する自己のイメージをも美的対象として享受し、危機において当意即妙の行動を出力することを不可能にしてしまう。群集の「ピュシス」はその時、出生など弁別的な差異によって規定される「国民」(Nation) という虚構によって抑え込まれる。

「気散じ」はそれに対して、知覚と反応の「神経接続」を直結させることで、忘却され疎外されてきた「ピュシス」の力能を解き放つ。

注

- (1) ベンヤミンのテキストはWalter Benjamin: Gesammelte Schriften in 7 Bänden. Hrsg. v. Tiedemann u. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991、いわゆる旧版全集を使用する。
- (2) デュルケムは「私は汝が与えるために与える」(do ut des) というラテン語によって、供犠に隠された交渉のメカニズムを代表させている。エミール・デュルケム (山崎亮訳) : 宗教生活の基本形態 下 (筑摩書房 下) 234頁を参照。信徒たちが生贄の食事を神々と分かち合うという習慣を考えると、「(……) 供犠の饗宴はまさに、信徒とその神とのあいだに親族関係の絆を結ぶために、双方を同じ肉において合一^{コミュニオン}させることを目的としている」(216頁) という、先達ロバート・スミスの「食卓上のコミュニオン」説を相対化するために、時としてデュルケムは、供犠における功利主義的な交渉の性格を強調しすぎるきらいがある。本稿としてはより穏当な、次のような両説併記を重視する。「たしかに、供犠は部分的にはコミュニオンの過程である。しかし供犠はまた、それに劣らず本質的に贈与なのであり、放棄の行為でもある。信徒が神々に対して、彼の実質ないしは財産の何ほどこかを委ねるということ、供犠は常に前提としている。これらの要素のうちの一方を他方に帰着させようとするいかなる企ても無益である。おそらく奉獻は、コミュニオンよりも恒久的でさえあるだろう」。(227-228頁) 「私は汝が与えるために与える」、ということは、神々=自然も人間に恵みを下すために、人間からの援助を必要としているということである。(230頁参照) 自然と人間の相互援助の理想を本稿は、供犠を介さない「第二技術」による「遊戯」という形で追求する。この「遊戯」は「コミュニオン」の反復でもあるだろう。
- (3) 供犠という根源が忘却され、自然支配へと技術の使用が一本化される歴史的過程を、アドルノ／ホルクハイマーは、「合理的交換の呪術的図式」である犠牲が「犠牲の世俗化」である交換へと掘り崩され、神々が崇拜対象としては放逐されるものとして記述している。ホルクハイマー、アドルノ (徳永尙訳) : 啓蒙の弁証法 (岩波書店 2007) 112頁を参照。
- (4) 「[第二の自然は] 硬直し疎いものとなった、内面性をもはや呼び起こさない意味・感覚の集合体なのである。(……) 自然の疎さ、それも第一の自然に対しての、近代のセンチメンタルな自然感情は、人間にとって自分が創り

出したはずの環境がもはや父的な家ではなく牢獄である、という体験の投影に過ぎないのである」。Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Berlin 1920 S.54f.

- (5) 手紙によるアドルノの批判、「ボードレールの実際的な内容を、彼の時代直近の社会史の特徴に、しかもできうる限り経済的な性質のそれに無媒介的に関連付けようとする傾向がなべて支配的です」。(G.S. I.3. S.1095f)
- (6) ジークフリート・クラカウアー (竹峰義和訳)：映画の理論 (東京大学出版会 2022) 115-118頁を参照。
- (7) 2023年3月慶應義塾大学日吉キャンパスで開かれた「ドイツ文化ゼミナール」(62. Kulturseminar der JGG 2023)における、海老根剛の口頭発表 „Die gesellschaftskritische Interpretation eines Dichters. Poetologische Operationen in der Baudelaire-Marx-Lektüre bei Walter Benjamin.“ (実施3月9日)は、本来互いに異質な引用を組み合わせることで映画のようにテキストをモニタージュする試みとして「ボードレール論」を提示している。
- (8) Norbert Bolz: Die Sinngesellschaft. Berlin 2012 S.25.
- (9) 「階級史においては、犠牲に対する自己の敵意は自己の犠牲をそのうちに含んでいた。なぜなら、犠牲に対する自己の敵意は、人間の外部の自然は他の人間たちを支配するために、人間の内部の自然を否定するという報復を受けたからである。(……)つまり、人間の内なる自然を否定することによって、外なる自然を支配するという目的ばかりか、自らの生の目的すら混乱して見通せなくなってしまう」。ホルクハイマー、アドルノ：啓蒙の弁証法 118頁
- (10) ベンヤミンの言う「第一技術」による自然支配は、ハイデガーが「集-立」(Gestell) という用語によって表わす事態に相当する。「しかし、命運が集-立というしかたで支配するなら、その場合、命運は最大の危険である。(……)不伏蔵的なもの [das Unverborgene] がもはやけっして対象として人間にかかわることなく、もっぱら用象 [Bestand] としてのみかかわり、対象を喪失したところ [das Gegenstandlose] の内部において人間がいまやかろうじて用象を用立てる者であるにすぎないようになるやいなや、——人間は断崖の縁のぎりぎりのところを行くようになる。すなわちそこは、人間自身がかろうじて用象としてのみ受け入れられることにならざるをえないようなところである。それにもかかわらず、まさにそのように脅かされている人間が大地の主人という姿で尊大な態度をとる」。(〔 〕は引用時に補ったもの、〔 〕は訳にもともと付されたもの)マルティン・ハイデガー (関口浩訳)：

技術への問い（平凡社 2013）48頁 ハイデガーとベンヤミンの認識を合わせて言うのならば、「第一技術」によって人間は自らの内なる自然をも「対象」として抑圧することになる。その結果自然支配の暴力性が人間にまで及ぶことになり、爆発的に露呈するのが戦争である。ベンヤミンとハイデガーは自然支配／集-立に対する対処をそれぞれ違う方向で探ることになる（「気散じ」か「集中」か）。

- (11) それも、ユダヤの信仰共同体に対する不義理を働いてしまった記憶という形である。シナゴグへのおつかいをすっばかした私=子供の背徳感の背後に、書き手は「性の目覚め」を嗅ぎつけている。Vgl. G.S. IV.1. S.251.
- (12) 意志的・意識的記憶によって同一性を確立していく自我をここでは自伝的自我と呼称する。「私はしかしそこで私の周囲のもの全てとの類似のあまりに歪められている。貝に住まう軟体動物のように、私は19世紀〔訳註：ベンヤミンの生年は1892年〕に住まっていたのであり、この19世紀は今、空の貝殻のように私の前に転がっている。私はそれを耳に当てる」。(G.S. IV.1. S.261.) 「私のイメージ」も周囲の事物との類似によって「私」とは見極め難く歪んでいる「ピュシス」の曖昧さから、自伝的自我は弁別的に差異をはっきりさせる指標をたよりに自らを切り離す。生年月日や氏名、経歴など、差異の体系としての言語が主にこの自伝的自我確立のための指標となる。『幼年時代』の回想は、この自伝的自我が自己形成において脱ぎ捨てていった時空の「空の貝殻」(leere Muschel) から、「私」ならぬ「私のイメージ」を拾い上げる試みである。
- (13) 同じくユダヤ人大ブルジョワの出自を持っていたブルーストもまた、ふとした瞬間に思いがけず浮上する「非意志的記憶」(mémoire involontaire) を求めて自伝的テキストを綴った作家であり、「ボードレル論」でも記憶論の文脈にて引用されている。Vgl. G.S. I.2. S.641. 余談だが、ユダヤ人糾合の地であるパレスチナへ渡るという、友人ショーレムの促しにやぶさかならぬ思いを表明しつつも決断せず、最終的にパリからの亡命の途上に没するベンヤミンの態度も、自己の「^{デアースボッラ}散逸」的根源に対する忠実から来るものと見なせる。
- (14) 「ダゲレオタイプ写真において非人間的なものとして、あるいは致命的なものとする感じ取られねばならなかったのは、装置への〔被写体の〕（ついで言えば持続的な）覗き込みである。というのも装置は人間のイメージを採取するのだが、人間に自身の眼差しを返すことはしないからだ」。(G.S. I.2. S. 646.)

- (15) ^{ディアスゴラ}「散逸」の文脈で „Zerstreuung“ に言及した例としては、マンフレート・シュナイダー（前田+原+高木訳）：時空のゲヴァルト（三元社 2001）14頁を参照。
- (16) ベンヤミンは過去の忠実な再現としての歴史記述・想起を退けている。「過去を歴史的に言葉で表現するということは、〈それが本来そうであったように〉過去を認識することではない」。(G.S. I.2. S.695.)
- (17) たとえばジョルジュ・パタイユ（酒井健訳）：エロティシズム（筑摩書房 2011）124-126頁を参照。
- (18) Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Werkausgabe in zwei Bänden*. B.I. Hrsg. v. Anna Freund u. Ilse Grumbrich-Simitis, Frankfurt a. M. 2006 S.192.
- (19) 個別学問の精緻化によって自然が無数の個別的对象・データへと分解され、人間精神がこの個別体対象の過剰に押しひしがれていると意識された時代である19世紀は、それらの個別性を統合的に観照し直すために、美学的対象としての「自然」のイメージを（再）発見する必要があった。ヨアヒム・リッターはベトラルカによる「風景」の発見から出発し、アレクサンダー・フンボルトの自然観を引用しつつ、個別的对象への分解と美学的対象としての統合という自然の弁証法をおよそこのように整理して見せる。Vgl. Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. In: *Subjektivität*. Frankfurt a.M., 1980 152f. 自らの破滅をも「第一級の美学的享受」としてしまふ「政治の美学化」は、こうした「風景」の（再）発見が病的に充進したものである。それに対して「芸術の政治化」によって解放されるべき「ピュシス」は、およそ「風景」として、いわゆる美的対象としては一望することが不可能な、むしろ「個別物の大量」(Masse der Einzelheiten ebd. 152f.)としての群集(Masse)の立ち騒ぎにこそ現れる。