

# 脱主体化の映画学

## フーコーの装置論とベンヤミンの遊歩・映画論

菅谷 優

はじめに

戦間期ドイツの批評家ヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）の映画論を、戦後フランスの哲学者ミシェル・フーコー（1926-1984）の「装置論」の枠組において検討する。

ベンヤミンは『複製技術時代における芸術作品』（Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 本稿が使用する第二稿の執筆は 1936 年）において、ファシズムに対抗する Kommunismus のための映画の用法を論じた。だがその美学（史的記述と政治的要請の接合は成功しているとは言えない。複製技術の昇華である映画を見ることから、究極的には革命を見越した政治的抵抗の可能性がどのように引き出されてくるのかは、かなりの程度文脈的補完と解釈に依存するのである。

この補完と解釈のためにフーコーの「装置」（dispositif）概念が援用される。「装置」は、フーコーの権力論の枠組みにおいて断片的に使用され、形成された概念であるが、それは『監視と処罰』（Surveiller et punir. 1975）における「<sup>パノプティコン</sup>一望監視装置」をはじめとした露骨な権力＝暴力装置だけでなく、よりミクロで感知しにくい「主体」の構成そのものに関わる微妙なメカニズムを指す。

この場合の「主体」とは経済活動や政治性におけるいわゆる主体性といったものに関わるだけでなく（近代欧米史においては「市民」と名指されるような存在）、むしろ一見権力や公的機制を逃れているような諸領域において測定されるべき単位である。晩年フーコーはそうした諸領域のうち「性」に関する「主体化」の歴史を自らの課題として見出したが、この場合の「性」は人口生産性や衛生学、家政に関する公的な規制や圧力との折衝・抵抗において可視化されるものであり、すぐれて「美学」の問題である。

「美学」、言い換えれば趣味の領域では、権力による露骨な規律化や強制を離れたところに自己を想像し設定するところから、個人＝主体が発生する。だがフーコーは、「主体」が最も個人的な存在として自己を定立するところにこそ権力は働くのであり、この権力の隠微な作用を「装置」と名指すのである。最も個人的な個性に固執する限り、「主体」は「装置」の分泌物でしかなく、権力への抵抗の可能性を予め奪われているのである。

この「装置」による「主体化」を逃れる集団性の考察として、我々はベンヤミンの映画論を読み、そこから抵抗・革命の可能性を救い出す。だが、その過程は歴史的・領域横断的な屈折を抱え込むことになる。というのも、ベンヤミンは 20 世紀現

代の映画観客のモデルとして、19世紀パリの「遊歩者」という形象を見出しており、美学的領域における「主体」の問題はベンヤミンの他のどのテクストにも増して、遊歩者論である「ボードレー論」でこそ展開されているのである。本稿が前提とするところ、遊歩者はその独りよがりの逸楽という側面において、「装置論」における個人＝主体のモデルとしてとらえられる。ベンヤミンは、この独りよがりの遊歩者の経験から、言わば反転像として来るべき集団性を読み取ろうとするのであり、その記述は、フーコーが目立たない形で提示している抵抗の主体としての集団を考察するにあたっても有用なのである。

## 魂のインストール装置

フーコーの言う「装置」(dispositif)とはそもそも何か。例えば、以下の発言における「装置」は原語では«machinerie»であるが、機能的には「<sup>デイスポジティブ</sup>装置」に置換可能である。「戦後のフランスにおいて、意味は、<sup>シニファイアン</sup>意味するものの装置に特徴的な制約のシステムによらなければ生まれなことが分析され、構造に固有の強制の効果なしでは、意味というものがありえないことが分析されるようになりました」。<sup>1</sup>

全く無意味な発言が乱発されることがないように、特定の基準・制約をもってその数を制限する言説の仕組みが「装置」として名指され(訳され)ている。この制限は個々人の観察と発話に法や規定の形で課されるだけでなく、観察・発言がなされるにあたっての物理的な条件に関与する配置でもある。この「装置」の作動は、『知の考古学』(L'Archéologie du savoir. 1969)において「希少性の法則」(une loi de rareté)という形で言及される。つまり、「言表と言説形成の分析は(……)、実際に言表された<sup>シニファイアン</sup>意味するものの集合の、ただ唯一現存するものとしての出現を可能たらしめた原理を規定することを試みる」。<sup>2</sup>

「装置」はまた「主体」に関わるものである。意味のない混沌とした多言を呈してみても、その表現者は「主体」とはみなされない。「主体」と見なされるのは、一定の規定・制限のもとで言説に参加する個人(あるいは典礼的な宣言や誓約の形で存在を顕示する「国民」などの集団)である。「意味のある」言表の一群の帰属先としての「主体」、それは時として「作者」と呼ばれる。「作者」への折り返しが行なわれることで、一群の言表は他の言表よりも「意味」を帯びたものとみなされるだろう。

それ自体としては言表ではないが、「意味のある振る舞い」として言説の対象に含まれる諸々の行動・表現にも「装置」の作動はおよぶ。「自由な個人」としての行動・発言を行う限り我々が作動を受けなくてはならない、諸々の力線の総体を

<sup>1</sup> ミシェル・フーコー(中村元訳): 批判とはなにか[私は花火師です——フーコーは語る中村元訳 筑摩書房、2008]91頁。訳語の検討のために参照した原文は Michel Foucault: Qu'est-ce que la critique? Suivi de La culture do soi. Édition établie par Fruchaud/Lorenzini Librairie Philosophique J. VRIN, 2015 p.46.

<sup>2</sup> Michel Foucault Œuvres II. «Bibliothèque de la Pléiade» Gallimard 2015 p.126.

「装置」というのである。上記引用にあるように「装置」は確かに「構造」とある程度まで共延的な概念であるが、あらかじめ潜在的なものとして存在する図式のようなものではなく、あくまでその都度の行動・発言を「主体」に関して賦活するものであり、時代ごと、権力・統治の様式とともに変化する。

「装置」は、歴史の非連続的な変化においてとらえられる。『監視と処罰』における18世紀前後の規律権力、『生政治の誕生』(Naissance de la biopolitique. 1978-1979)講義における新自由主義的な「統治しないことによる統治」、そして晩年の「性の歴史」における古代以来の自己統治への問いなど、フーコーは文脈毎に意味を適応しながら「装置」概念を用いている。

「装置」がどのような形で「主体」と関わるのか、フーコーは「性の歴史」シリーズ、『快楽の用法』(L'usage des plaisirs. 1984)において例えば次のように論じている。「権力装置はあらゆる種々雑多なものを追求し取り除くのだと主張するのだが、それはこの対象に分析的で可視的で恒常的な現実性<sup>レアリテ</sup>を付与することによってでしかない」。<sup>3</sup>この定義は少数の意味ある発言の生産という側面を別の言葉で言い表したものと読める。「権力装置」の作動はまず世界の雑多性を選び分け、そこから観察し記述することに「意味」がある「現実」を作り出すのである。「このメカニズムがこうした現実性を種々の身体の中に嵌入するのであり、種々の振る舞いに滑り込ませるのである。(.....)人がそれについてあけすけに語るという、性<sup>セクス</sup>の言説化、性の種々多様の伝播・増幅はおそらく、一つの同じ装置の二部位なのである(.....)」。<sup>4</sup>

19世紀「結婚」という制度が過密人口層へと浸透することで、「性」は人口を制御するために「装置」として機能し始める。乱交的な無際限の出生に対して、家庭の創出・維持という義務が抑制的に機能するのだ。だが「装置」の作動は結婚・家庭の軛のみによって人々に働きかけるのではない。19世紀以降「性」はますますその婚外的な、多様な形態において観察・登記される。結婚・家庭という規範からの逸脱において「性」は、個人の心理深層に淵源を持ち、それについて真偽を明らかにしたり矯正が可能になったりする「問題」として言説的に顕在化することになるのだ。フロイトの精神分析の成立はまさしくそうした事態を象徴している。「主体化」と絡み合った「問題化」(problématisation)も「装置」の作動なのである。

実践や身体に、知と管理の拠り所としての「現実性」が挿入される。「装置」が挿入するこの「現実性」には、『監視と処罰』における「魂」(âme)が対応している。「我々がそれについて語り解放するように促されている人間というものは、すでにそれ自体で、より深い隷属(assujettissement)による効果でしかない。魂がこの人間にとりついており、彼を実存へともたらしめるのだが、この魂自体が、権力が身体に行使する支配の中の一部なのである。魂、政治的解剖学の効果であり道具。魂、

<sup>3</sup> Foucault Œuvres II. p.648.

<sup>4</sup> Foucault Œuvres II. p.660.

身体の牢獄」。<sup>5</sup>フーコーは晩年、この「魂」の問題をキリスト教の「告解」という例において追求することになるが、囚人や病人、そして倒錯者たちの内奥にあるものとして、矯正や救済、解放などの現実的操作の対象になる人格的本質は、近代的な権力の「装置」によって生み出されるのである。

家庭創出の奨励や婚外交渉の禁止など、身体の使用法への直接的な介入だけが「装置」の作動ではない。刑罰が集団における私刑（村八分）から、犯罪者個人が共同体的文脈から隔離された状況で返済すべき負債へと変形されたように、「性」は、法＝権利によって輪郭づけられた主体＝個人が、この法＝権利の被覆を介して営むものとなる。「魂」とは主体を個人として換算するための究極の根拠であり、法＝権利主体の分身である。

「装置」によってこのように個人の生に滑り込む権力の種別を、フーコーは「生権力」（bio-pouvoir）と名指す。「この生権力は疑いなく、資本主義の発展にとって欠くことのできない要素であった。というのも資本主義は、生産装置への諸身体の統制された挿入という代償によってのみ保証されるものであり、人口現象の経済過程への調整・適合を都合するものであったのである」。<sup>6</sup>資本と結びついた統治は、人口を労働＝消費の「主体」として、社会に対して安全な形でその力能を増大させることを目指す。集計的な数量＝群集<sup>7</sup>の問題を、市場的選択という形でミクロにとらえ直し、人々の行動が自ずと問題に対する制御となるようにすることに統治技術の妙があるのだ。

現代日本の文脈で今一度例示しておくならば、正社員／非正規雇用という身分の区別「装置」は、現行の労働市場体制の再生産に寄与する。正／非の区別は、あくまで労使双方の自治の結果通用するものにすぎない。「主体化」は、この区別をまたぐ力学として働く。非正規労働者は正社員として安心を得るべく、正社員は非正規への格下げをおそれ、正／非に関わらない労働者一般の生活保障を主張する代わりに、雇用者側のマインドを自ら身につけ、個人としての自己を主体の位置に維持しようとする。これに対応する事態を19世紀から引き出すこともできる。公共事業（「国立作業場」）の閉鎖によって勃発した六月暴動（1848年パリ）の際、鎮圧に最も精を出したのは、実費で調達した制服を着ることが誇りであった従来の小市民ら正規の国民衛兵ではなく、制服調達義務を撤廃し新たに徴兵された元プロレタリアートたちであった。

<sup>5</sup> Foucault Œuvres II. p.291.

<sup>6</sup> Foucault Œuvres II. p.720.

<sup>7</sup> 本稿では基本的に、「Masse」（masse）を「群集」、「Menge」（foule）を「雑踏」と訳出する。前者を「群衆」や「大衆」としないのは、人間ならざる物理的自然の集合を読み込もうとするベンヤミンの思考を反映するためである。ドイツ語の「Menge」とフランス語の「foule」を等置することには異論があり得るが、「押し合い・圧し合い」という「fouler」の動詞としての性質を重視し、実際の街路における肉体の蝟集状態を離れては成立し得ない集合として「雑踏」の語をあてる。「マス・メディア」や「マス・カルチャー」という用語が示す通り、「群集」は実際の空間上の蝟集状態と切り離すことができる集合であるが、「雑踏」はそうではない。こうした対立軸を前提にして本稿は、「Masse/Menge」を決断的に訳し分ける。

引用した「性の歴史」（『知への意志』執筆は1976年）においてフーコーは、「生権力」と資本主義との関わりを指摘しているが、『生政治の誕生』と題された講義において、同時代新自由主義の統治を扱っていることは重要である。<sup>8</sup>人間は、それぞれが一企業のように、自らリスク・資産投資の計算を行いより多くの利を得ようとする、競争の主体として捉えられるようになる。<sup>9</sup>消費も生産と変わらず、自身が持てる資産の投資によって、より多くの「満足」という利を得るための行動と見なされる。統治の過剰という権力の側から見たコストの問題は、個人間の競争を通して縮減される。

フーコーは『監視と処罰』以来の自身の方法によっては、「規律権力の行使が身体への直接的な働きかけだとされるために、エイジェント[主体に代わる概念]の側に意思決定、自己統治の審級を見出すことができず」、<sup>10</sup>それゆえに、上記のような新自由的競争の主体としての「ホモ・エコノミクス」概念を用いた統治性の議論によって、規律権力論から主体性論への移行をはかることになる。<sup>11</sup>「装置」もこのように、外部から個人に働く強制から、内部から個人の主体性そのものの成立に関わる、統治権力のより巧妙な作動を示す概念として指し示されるようになる。

#### 遊歩——芸術作品としての実存？さもしい労働者の先駆？

犬儒とは（……）心の快楽を濁りから守ることにもっとも繊細で柔軟な精神を供えたものである。（……）広場で女とまじわりながら、呆然と目を見はる人間たちにむかって「何を隠すことがあるだろう」と叫んだ荒ぶりの犬儒は、今の世ではかえって有卦<sup>うけ</sup>に入って、肥えた豚になってしまう。<sup>12</sup>

紙幅を割いてフーコーにおける「装置」概念を記述したが、これは、我々がベンヤミンを通して考察することになる、映画の先駆としての遊歩者の実存形態が、一

<sup>8</sup> フーコーは「生権力」と「生政治」を厳密に分けて用いてはならず、本稿もそれに従って特に区別せずに用いる。なお、両概念を区別して用いる例としては、ネグリ／ハート（幾島幸子訳）：マルチチュード（上）（市田良彦監修 日本放送出版会、2008）167頁を参照。

<sup>9</sup> ミシェル・フーコー（慎改康之訳）：生政治の誕生（筑摩書房、2008）278頁を参照。

<sup>10</sup> 廣瀬純：統治性論はなぜ棄てられてたのか [フーコー研究 小泉／立木編 岩波書店、2021]447頁。

<sup>11</sup> フーコーには規律社会に代わって、よりソフトで巧妙・ミクロな権力が基本様式となる管理社会のヴィジョンが見えていたということは、後に我々が引用するドゥルーズが強調することであるが、本稿ではこの「管理」（contrôle）を個別に扱うことはせず、「規律」（discipline）のより洗礼された形態であり、本文中で用いる「主体化」の概念によって代替可能であるという前提に立つ。

<sup>12</sup> 古井由吉：先導獣の話 [全集・現代文学の発見 別巻 孤独のたたかい 學藝書林、1976] 309頁。この「犬儒」テーバイのクラテスについてフーコーは「非-隠匿」の実践という文脈で言及している。ミシェル・フーコー（慎改康之訳）：真理への勇気（筑摩書房、2012）322頁を参照。

見強制とは意識しがたいがそれゆえに主体を内的に規定する「装置」の作動を 19 世紀において先取りしてしまっているという事情が重要である以上、必要な手続きであった。

「ボードレール論」（「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」1937「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」1939 そして「ツェントラルパーク」1939、なお、これらの著作のもととなる覚書と引用は、1982 年初刊行の『パサージュ論』Passagen-Werk の「ボードレール」セクションにおさめられている）においてベンヤミンが論じている遊歩者（flâneur）の生態は、近代資本主義とともに導入される生権力、その統治「装置」に対する抵抗と敗北として読むことができる。

1840 年代ごろ一時的に、パサージュにおいて亀を散歩させることが作法にかなったこととされていた。遊歩者は自らのテンポを好んで亀に合わせたがった。ともすれば進歩は、この歩調を学ばなくてはならなかっただろう。しかし最後の決定権を持ったのは遊歩者ではなく、「遊歩撲滅」をスローガンとしたテイラーである。（G.S. I.2. S.557）<sup>13</sup>

ベンヤミンはここで 19 世紀パリの遊歩者と 20 世紀アメリカの生産様式を、あえて短絡的に比較している。この短絡は、ベンヤミン自身が生きる現在の「根源」が未規定・未分化な形でボードレール（1821-1867）たちの近代に含まれていたことを示す、方法論的なものである。

労働者の動作と生産手段・環境の効率を測定し合理的に監視する科学的管理法であるテイラー・システムと合わせて大量生産のモデルとなるフォード社は、自社製車を一般の労働者が購入できるように、労働と賃金のバランスの最適解を計算する。テイラー／フォードによるアメリカ型資本主義において、群集は規律化・管理され、労働者／購買者としてますます主体化される。労働者が外から押しつけられる規律によって生産効率を最大化するだけでなく、余暇時間も、自己の資産として引き受け直し、より効率が高い労働、あるいはスポーツなどのレクリエーションへと投資することを自ら志向するようになることが含意されているがゆえに、遊歩などの無為なる活動の撲滅がスローガンとなる。今日であれば、余暇でさえ利益化可能なイメージ登記の機会として利用することを促す諸々の SNS が問題となるであろう。

こうした勤勉な主体への構築作用に対して、街路で無為に過ごす遊歩者はささやかな抵抗を示し得たのであろうか。ベンヤミンは上記引用の直後で早くも、遊歩者の抵抗のために残された陣地を限定してしまう。「百貨店は遊歩者の最後の縄張りである」。（G.S. I.2. S.557）遊歩者は無為の街路を捨て、きらびやかな消費に耽溺する購買者として終わるか、百貨店と街路のショーウィンドーにあってもひたすら

---

<sup>13</sup> ベンヤミンの著作からの引用は、Walter Benjamin: Gesammelte Schriften in 7 Bänden. Hrsg. v. Tiedemann u. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991 を使用し、以後巻数・ページ番号を本文中に記載。

「見るだけ」の無為を余儀なくされるのだ。購買に到らない物見高い遊歩には、生産と消費による 19 世紀的な主体性に対する冷ややかかなアイロニーを見ることが可能であろうが、「ボードレー論」を含む『パサージュ論』全体の文脈においては、まさしくこの、買わずに見るといふ展示物への純粹に觀照的な態度でさえ、資本主義が革命や暴動を避け体制を維持するための「装置」の一部であると解釈させるような思考が見られる。商品の展示を旨とする「万博は、消費から追いやられた群集が交換価値への感情移入を学ぶ上等な訓練所であった。（すべてを眺め、何ものも手に取らないこと）」。（G.S. V.1. S.267）遊歩者は実際に買うことなく、展示された商品の交換価値（値段）の光輝を見るだけで想像的に享受するのだが、不労所得ゆえの逆説的な贅沢であり得たこの見物行為も、産業的進歩の輝きに労働の意義（やりがい）を見出すことを学ぶために万博に派遣される労働者集団の振る舞いと結果的に一致してしまうのである。

ベンヤミンは遊歩者の歴史的帰趨を容赦のない皮肉によってまとめている。広告をまとめて街路を歩かされる人間広告塔サンドウィッチ・マンは、「（……）遊歩者が最後に受肉した姿である」。（G.S. V.1. S.565）生産と消費による主体性からは外れたところで街路を物見高く歩き回る遊歩は、不労所得による実存が許されなくなると、資本主義体制の最下層での位置づけが確定する。資本主義的近代の進歩を相対化する実存形態であり得た遊歩者も、（七月王政期の）パサージュを出たところでは、（第二帝政の）百貨店における購買者か、展示物を見るだけというさもしい快樂を噛み締め広告を背負って歩く無産者の一人として埋没してしまう。専門的労働の熟練経験を持たない遊歩者のような存在こそ、いつでも替えの利く労働力として、19 世紀以降の労働市場に買い叩かれ解雇され、たらい回しにされるのである。経験を欠いた主体ならざる主体にテイラー／フォードのシステムがあらためて、労働と消費（一人一台の T 型フォード）の主体性をダウンロードするのである。

晩年のフーコーは「性の歴史」『快樂の用法』において、そうした生産性には回収されない「実存の技法」（*arts de l'existence*）の研究に向かう。「[実存の技法] というものは、自主的で熟慮された諸実践として理解されるべきであり、それを通して人びと（男たち *les hommes*）は振る舞いの規則を定めるだけでなく、自ら自身を変容させるべく努め、自身の唯一の存在における変調をはかり、自らの生を特定の美学的価値を有し特定の様式的基準にかなう作品（*une œuvre*）にするように努めるのである」。<sup>14</sup>フーコーはこうした「実存の技法」、「自己技術」（*technique de soi*）の古代以降の例に関する論考として、ブルクハルトのルネサンス研究と並んでベンヤミンの「ボードレー論」を参考に挙げている。確かにボードレーは近代モデルニテの美学を打ち出した 19 世紀の詩人として名高く、ベンヤミンも彼の詩学・美学を遊歩者という実存形態との関係で論じており、その意味で自らの生自体を「作品」と

---

<sup>14</sup> Foucault Œuvres II. p.746.

化した詩人像をフーコーが読み取ったことは理解できる。<sup>15</sup> 禁治産宣告を受け、詩集も風俗壊乱の咎で訴えられ、病に苦しむ晩年、シャツの替えの調達がままならなくなってもつき通されるダンディズムなども、そうした解釈を誘う要素であっただろう。詩人が家庭を持つことをどこまでも忌避し続けていたということも、広義での「生産性」から逃れたところでの性／生の実践という観点で重要である。

だがまさしく、この遊歩者としての実存形態には、20世紀において「ホモ・エコノミクス」として見出されることになる「統治と個人の接触面」<sup>16</sup>の前哨をなすものであるというように、逆撫での的な解釈を誘う要素も我々は認めなくてはならない。

ベンヤミンの一連の「ボードレール論」は「シャルル・ボードレール ホーホカピタリズムス 高度資本主義時代における抒情詩人」(Charles Baudelaire Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus) という題によってまとめられている。それに対して「性の歴史」シリーズの『知への意志』、その第四章「性の装置」(Le Dispositif de sexualité) においてフーコーは、『監視と処罰』などにおいて扱った 18-19 世紀までの時期に対比して 20 世紀、つまり自身が生きる現代を、「シュベートカピタリズムス 晩期資本主義」(Spätkapitalismus) とドイツ語で名指している。「(.....) そこでは賃金労働の搾取は 19 世紀におけるのと同じ暴力的で物理的な強制を要請するのではない(.....)」。<sup>17</sup> 「晩期資本主義」の文脈に「高度資本主義時代における抒情詩人」を参照することは、問題含みのアナクロニズムを意味する。我々は一度フーコーに抗して(しかしフーコーの「装置論」の内的な帰結として) 次のように言わねばならない。19 世紀の「高度資本主義時代」においては生産関係の暴力的強制の余白で営まれる「実存の技法」であり得た遊歩詩人の実存形態も、20 世紀の「晩期資本主義」においては群集を労働／消費主体として整除する「装置」の作動に回収されてゆく。人々が勤労にいそしむ「高度資本主義時代」においてあえて無為を言祝ぐ キュニコス 犬儒派(cynique) 的態度も、全ての活動を個人の資本の自由で主体的な運用とみる、アメリカ型新自由主義の「シニズム」(cynisme) <sup>18</sup>に回収されることになるのだ。

## 価値を反射させる資本主義の聖なる展示装置

『複製芸術論』は「礼拝価値」(Kultwert) と「展示価値」(Ausstellungswert) という二極の比重の変遷を提示する。かつて芸術作品は聖遺物や呪物として、平素の秘匿と典礼的な展示によって、その「アウラ」を魔術的に高めていた。それが近代

<sup>15</sup> フーコーは晩年の講義『真理への勇気』(1983-1984)において、ボードレールを「(.....) 文化におけるキュニコス主義であり、(.....) 我々のこの世界において、不愉快な思いをさせるかもしれないというリスクを冒す勇気を備えた<真なることを語ること>の諸形態」のひとつとしての「近代芸術」の系譜に組み入れている。フーコー：真理への勇気 237-238 頁。

<sup>16</sup> フーコー：生政治の誕生 310 頁。

<sup>17</sup> Foucault Œuvres II. p.700.

<sup>18</sup> フーコー：生政治の誕生 303 頁。



的世俗化と技術化によって、群集のより間近における「展示可能性」(Ausstellbarkeit)へと転換されるというのだ。(G.S. VII.1. S.357f.)しかしこの変遷は、実際の歴史においては一義的に進行することはないことをベンヤミンは認識している。

19世紀、芸術はラディカルな世俗化の流れに晒されることになる。売文業・ジャーナリズム的な読み物の氾濫に対する反動として「芸術のための芸術」という、芸術の再-礼拝化・アウラ化が早くも観測される。そこでボードレールのような遊歩をする詩人は、市場性・有用性の言説において徹底的に無であることによって、逆説的に芸術家として主体化されるのである。労働も消費も拒否し、いかなる経済的主体となることも拒否しながら、現代都市の光景を純粋な視覚的対象として眺める「遊歩者とは地<sup>ゲニウス・ロキ</sup>霊の祭司であるのだ」。(G. S. III. S. 196.)街路の「展示価値」は芸術的な「礼拝価値」に媒介された形であらわれてくるのだが、ここには美学的主体の構成が関与している。主体性を拒むことによる「主体化」、その逆説性が疑似的な聖性・宗教性として享受されるのである。

ベンヤミンは、芸術家＝遊歩者のアンチ主体化が近代の陥穽の内部でしか起こりえないことを、『資本論』第一章「商品の物神性とその秘密」<sup>19</sup>への依拠によって明らかにしてしまう。

マルクスが折に触れて冗談で口にする、例の商品の魂(Warenseele)なるものがあるとすれば、それは遭遇し得る数ある魂の中でも最も感情移入に富んだものであることだろう。というのもこの魂は、各人のうちに買い手を見ずにはいられず、この買い手の掌のうちと家へと取り入ってゆこうとするからである。感情移入とはしかし、遊歩者が雑踏の中で身を任せる陶醉の性質なのである。

(G.S. I.2. S.558.)

こうした遊歩者の陶醉は直接には、ボードレールの散文詩「雑踏」に見ることができる。「詩人は随意に自身であり他者であるという、比類ない特権を享受している。(……)もの思う孤独な散歩者はこの普遍的な交感から特異な陶醉を引き出して行く」。<sup>20</sup>遊歩者は街路上行きがかりの顔貌・光景に随意に感情移入する。

「感情移入」(Einfühlung)をベンヤミンは同時代の言説において自明である概念としてみなしているようであり、他の著書からの引用も規定も特に行うことなく、しかしそれでいてやや意味を荷重に込めすぎた用い方をしている。マルクス主義的経済理論とこの概念の対応は自明ではないが、例えば20世紀初頭の美学者から次のような引用を行うことで、このアクロバットな語用を補強することができよう。す

<sup>19</sup> Karl Marx / Friedrich Engels - Werke, Band 23, Das Kapital, Bd. I, Erster Abschnitt. Berlin/Dietz, 1968 S.97.

<sup>20</sup> Charles Baudelaire: Le Spleen de Paris. Librairie Générale Française, 2003 p.90-91.

なわち、「私が対象に移入するのは（……）内的な労働（innere Arbeiten）である」。  
（ヴォーリンガー『抽象と感情移入』）<sup>21</sup>

「感情移入」はあくまで「内的」なものに留まるということに注意しなくてはならない。分業と市場的分節によって初めてヒト・モノに付される「価値」を倒錯的に先取りし、想像的に対象に移入する。サンドウィッチ・マンがあらゆる広告をまとうことができるのは、主体が非熟練労働予備軍として空無化されているからであるが、遊歩者はこの「空」を特権的な主体の表徴として逆手にとるのである。

遊歩者がする労働と「感情移入」の関係を、ボードレール自身の極めて象徴的な発言から補完することができる。つまりボードレールは、遊歩者が雑踏に対して行使する一方的な感情移入を「魂の聖なる売春」（sainte prostitution de l'âme）と名指しているのだ。「魂」という無欠の内的本質に依拠する遊歩者は、実際の労働・売買行為を経ることなく、買い手と売り手の身分を一身に先取りする「窃視症」的な快樂をものにするのだ。『パサージュ論』に抜き書きされた引用曰く、「（……）ボードレールの売春宿通いも、本質的には窃視症者（voyeur）としてのものであったかもしれない（……）。窃視症者にとって見ることは、驚のように全てのものの上を完全なる安全にありながら飛んで行き、男と女両方への自己同一化によって一種の全能を実現することを意味している。（……）彼らは（……）、純粹なる想像の領域に退避することで、自らの心情の慣習的な働きを失ってしまう（……）」。

（G.S. V.1. S.333）先取りされた交換価値への疎外<sup>22</sup>が美学的主体化戦略において聖性を付され、まがい物の礼拝価値、まがい物のアウラとして幻出する。商品の展示価値が、こうしたまがい物の礼拝価値を背後に隠していることを浮き彫りにするために、ベンヤミンは『資本論』の中でも物神論<sup>フェティッシュ</sup>をことさら重視するのである。

労働＝消費に対するアンチ主体たらしとする遊歩者は、市場的な眼差しを、「売春」などというシニカルで露悪的な態度を呈しながら波及させてしまう。そこから半世紀後、科学的管理法が導入した課業は、基準を超えた労働を出来高給として反映することで、労働者個人の主体化を促すものであった。個人を一企業であるかのように、競争の主体として扱う新自由主義の考察（『生政治の誕生』）によって、フーコーの「装置論」は「主体化」という問題に収斂されていくのだが、こうしたフーコーの思考を受け継いでドゥルーズは言う。「（……）企業は魂の氣息のような、気体のような様相を呈するようになる。（……）企業は、工場よりも深いところで個々人の給与を強制的に変動させ、滑稽きわまりない対抗や競合や討議を駆使する不断の準安定状態をつくるのだ」。<sup>23</sup>——「神よ！軽蔑する者たちに私が劣るのではないということを、（……）私自身に証してくれる美しい詩句をつくれるよう

<sup>21</sup> Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Hrsg. Helga Grebing, München, 2007 S.73.

<sup>22</sup> 原初的な効用・関係からの疎外（Entfremdung）を、「欲求の〈価値への疎外〉」によって補完する、真木悠介（＝見田宗介）『現代社会の存立構造』（筑摩書房、1979）59頁を参照。

<sup>23</sup> ジル・ドゥルーズ（宮林寛訳）：追伸——管理社会について [記号と事件 河出書房新社、2010]295頁。

に計らいたまえ」。(散文詩「午前一時に」)<sup>24</sup>無為の遊歩詩人の観察には、「魂」を最終根拠とする「価値」を賭した悪辣な競争意識が静かに沸騰している。

### 視覚的無意識の記録／変換装置

ベンヤミンは明言している。遊歩者の「怠惰はただ見かけ上のものに過ぎない」。(G. S. I.2. S.543) アンチ主体たる努力(それがたとえ窮余の必然であったとしても)ゆえに遊歩者は、次世代の主体の裸の原型を先取りしてしまうのだ。だが我々が映画経験につながるものとして救出しなくてはならないのは、遊歩者が雑踏の中に身を任せることで得る経験である。雑踏が満ちる街路は、個人的主体としての閉塞とこの閉塞を打ち破る解放がせめぎ合う敷居の空間である。

ベンヤミンはほかならぬ遊歩者の雑踏に対する振る舞いと、20世紀のファシズム運動を露骨な二重写しにおいて見てしまう。「遊歩者が歩き回りつつ見て楽しむこの〈雑踏〉というものは、70年後国民共同体が注がれることになった空ろな鋳型なのである。遊歩者という、自らの利発さや孤立奇行をあまりにも誇りに思いすぎる存在は、以後何百万もの人々を眩惑することになる幻像にいち早く出し抜かれたということによっても、同時代人たちに先駆けていた」。(G.S. V.1. S.436)

マルクスの価値論を応用するベンヤミンが見るところ、遊歩者は自分が多数に買われ得る存在だと夢想することによって、不愉快な他人どもの光景を一挙に快に転じるができる。本来抽象的な感慨に過ぎないものを、美学的観照へと媒介するところに、物神にとらえられた遊歩者の一種の技芸がある。

ベンヤミンが用いるところの「感情移入」を拡大的に解釈し当てはめるならば、孤絶しアトム化し、共同体的な紐帯をまさしく引き剥がされつつある個人の群が、無根拠な感情移入によって「国民共同体」へと媒介されるということが出来る。例えば一次大戦を歓迎したトーマス・マン(1875-1955)の『非政治的人間の考察』(1918)にその萌芽が見られよう。<sup>25</sup>マンは見知らぬ他者への美学的感情移入を、「ドイツ版ラール・フェール・ラール芸術のための芸術」<sup>26</sup>と名指す。他者のフィジオグノミー顔 貌 から何ものかを、その他者の物語＝歴史や国民全体の象徴のごときものを読み取り得たという感慨は雑踏に対する遊歩者の感慨そのものであり、近代都市住民の孤絶が想像的に裏返されることで可能となるに過ぎず、文学的技法としては19世紀すでにバルザックなどによって大々的に応用されていた。群集を統一された集合として観照することは、優れて個人的な美学的行為なのである。

<sup>24</sup> Baudelaire: *Le Spleen de Paris*. p.85.

<sup>25</sup> マンは、愚かしいことを公衆の面前でしゃべりたてる政治活動家を軽蔑的に見つめる労働者の物言わぬ顔貌にこそドイツ国民の政治に対する関係が現れているのだ、と断言する。Vgl. Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. B.13.1. Frankfurt a.M., 2009 S.123f.

<sup>26</sup> Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. S.114.

『複製芸術論』は空無化した共同体の美学的媒介に対して警鐘を鳴らしている。「人類の自己疎外は、自らの破滅を一級の美的享受として体験するにやぶさかではない、といった度合いに達している」。(G.S. VII.1. S.385f.) 「芸術のための芸術」の20世紀的完成は、戦争の芸術作品化である。そこでファシズムの「政治の美学化」による接收から救い出し、「芸術の政治化」へと転用すべき装置として映画が浮上する。

偉大なドラマや英雄的人物の代理＝表象において観客は、目の前の対象が、その知覚的对象以上のなにがしかの表象である、という制度的に保証された仮象を享受する。日常から遠く離れた存在の表象が、一回的に観客の眼の前に現象する様を、集中して捉えようとする受容態度は世俗化した礼拝儀式である。

ベンヤミンはそれに対して、映画は遠さの一回的な現前（アウラ）をむしろ機械的な保存・反復によって掘り崩すものだと見なしている。典礼的に確認される一回性、アウラ・礼拝の媒介を外れた別種の視覚性こそを、映画は映し出すのだ。「映画においては、役者が観客を前に他者を演じるということなどよりも、装置を前に自分自身を演じるということの方がはるかに重要である」。(G.S. VII.1. S.366) こうして機械装置を前に演じられる「自身」とは、『写真小史』における「視覚的無意識」(das Optisch-Unbewußte)にほかならない。「カメラに訴えかける自然は眼に訴えかけるそれとは異なったものである(.....)。写真を通してやっと、この視覚的無意識について知ることができる(.....)」。(G.S. II.1. S.371) 容易に感情移入を許さず、表象としてはとらえ難い、機械によって取り出され強調された視覚的ディティールが「無意識的なもの」として名指されている。

ここで言われている装置(Apparatur)はあくまでカメラという具体的・技術的な機構であり、社会における具体的装置や制度の配置から成るフーコーの言う「装置」(dispositif)よりも狭く即物的な概念である。写真・カメラは、被写体が意識的に身に帯びようとする自己表象を解体してしまうという意味で、「装置」が定める用法をかいくぐって脱主体的に作用しうる。

だがやはり、純然たる機械装置による「視覚的無意識」の展示は反動なしに起こりえない。「写真において展示価値が礼拝価値を全面的に撃退し始める。しかし後者は抵抗なく退いてゆくのではない。それは人間の顔貌という最後の砦に入る。(.....) 人間の一瞬の表情において、初期写真からアウラが最後の目配せを送っている」。(G.S. VII.1. S.360) 室内スタジオで被写体の姿勢と眼差しを一定の露光時間で捉えるダゲレオタイプは、顧客＝被写体である市民層に社会階層としての肖像を提供する。完成途上にある技術と、形成途上にある顧客層という構造において初期写真は、脱主体的な「視覚的無意識」の表出を主体の凶像という世俗的礼拝物へと繋留し、フーコー的な主体化「装置」の一部として機能する。

肖像写真に相当する19世紀文芸の「装置」は「生理学もの」(physiologies) 文学と呼ばれる。遊歩者は、「(.....) 雑踏に運ばれていく通行人を見るにつけてその外見から分類を行い、魂の襲々に至るまで洞察し得たといつてうぬぼれることにな

る。(……)生理学ものはこの特異な発想を証する文章で溢れかえっている」。  
(G.S. V.1. S.70.f) 19世紀パリは空前の人口流入に見舞われた。直接話を聞かずに一瞬とらえた外見から他者を判断するパリジャンの猜疑の眼差しを、安逸な記述に軟着陸させる。やがて探偵小説によって不安・戦慄そのものが快へと転換される前に、「生理学もの」はこうして市民的眼差しの安定化機能を負っていた。「生理学ものギャラリー」(Galerie Physiologique)と呼ばれる膨大な作品群を残したバルザック(1799-1850)は、スイスの神学者ラーヴァター(1741-1801)の経験的方法を一応の典拠としつつ、観相学(Physiognomik)を占い師が用いる謎めいた根拠のように濫用した。視覚的表徴への高められた注意力が、都市のドラマを統語的に構成するためのカタログ的範例へと還流されるのである。「生理学もの」や探偵小説は、視覚的諸表徴(Physiognomien)を意味ある「現実性」<sup>リアリテ</sup>として解読する眼差しを与えるのである。探偵小説の青写真であるとベンヤミンが言うポーの『雑踏の男』(The Man of the Crowd. 1840)を引用すれば、遊歩者の主体は、顔貌に投げかけられた「ほんの一瞥の眼差し」によって、「長い年月の来歴」<sup>ヒストリー</sup>を読み取ることがしばしばできたように思われたのであった。<sup>27</sup>

技術や文芸によって登記されるあれこれの視覚的諸表徴が、観察主体の「自己感情」(Selbstgefühl)を刺激し維持するものでしかないとベンヤミンは述べる。遊歩者の「怠惰はただ見かけ上のものに過ぎない。その裏に隠れているのは、悪者から眼を放さない観察者の目ざとさである。このように探偵は、極めて広い領野が自己感情に開示されるのを見るのである」。(G.S. I.2. S.543) 探偵的知覚は、まず遊歩者的な「自己感情」を満たす「幻影」<sup>ファンタスマゴリー</sup>として享受される。群集の観相学はこうした美学的主体のもとをやがて離れ、犯罪者の顔貌を記録し分類するベルティヨン法など、標準化された統治技術に回収されるだろう。こうした統治技術の副効果として、人間の「顔」が新たに、群集に対して投射されるようになれば、遊歩者の主体の「自己感情」も、視覚的表徴をめぐる「装置」の編成の歴史の一エピソードにおさまるだろう。

映画 = 「魂」の反射・<sup>ベルトコンベア</sup>伝搬装置

「感情移入」を「魂」の「反射」という形で、今一度拡張的に検討する。

露光時間の短縮によって写真は、被写体の主体的なポージングの意義を減じ、さらには入れ替わり立ち代る雑踏の姿をも登記可能にする。歩行者本人が思いもよらない足運びをも可視化し、「視覚的無意識」をより克明に展示価値において保存する。こうした瞬間写真の応用である映画においても礼拝／展示の角逐は争われることになる。

<sup>27</sup> The Man of the Crowd. in: The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe. New York, 1982 p.478.

19世紀から20世紀にかけて遊歩の場としての性格を失っていく都市の街路から映画の方へ、観相学的視覚は領域を移すことになる。ベラ・バラージュ（1884-1949）はこの映画における観相学の最初の理論家とされている。<sup>28</sup>「人間を志向する顔／この顔貌（Physiognomie）を自然の判じ絵から探し出し、粹づけし強調すること、これは様式化芸術の案件であり、カメラのセッティング、モチーフと照明の選択もしくは人工照明は、件の肝心な自然への主観的關係を創出するために客観的自然に介入する人間の業なのである。（……）我々にとって自然の魂とは常に我々自身の魂を意味しているのであり、この後者が前者のうちに自己を反射するのである」。<sup>29</sup>

「魂」の反映は、同じくバラージュの『可視的人間あるいは映画文化』（*Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 1924）においてはまさしく「アウラ」と言い直されるのであるし、<sup>30</sup>実際上記引用を我々はベンヤミンによる「アウラの経験」の定義と比較することができる。「ある現象のアウラを経験するということは、その対象に眼差しを開く能力を付与することである」。（G.S. I.2. S.646f.）「アウラ」の知覚は、「眼差しを開く」という相互的交感能力を対象に付与する、主観による想像的な働きかけを必要とする。共同体的文脈が失われた近代において、「アウラ」はあくまでその代替物がこのように主観主義的に記述可能になるのみである。対象に感情移入を行う主観性が、共同体を空洞化する市場と生産関係によって個別的な「魂」として輪郭を規定される以上、映し出された顔貌に魂＝アウラを読み取ることは、イメージに投資された「内的労働」を消費的に回収することを意味する。意識的表象によって媒介されていない「視覚的無意識」であるピュシスの表徴は、観察主体の「魂」の移入を再び受け入れるかぎりにおいて、美学的対象として観照される。

バラージュにおけるような「魂」と「顔」の象徴的な一致の仮象の美学とは異なる、唯物論的な立場から、ベンヤミンは映画と機械労働の關係に注目している。

次のことを最大の強勢をもって言うべきである。つまり、展示可能性というものをテスト試験の最重要対象とすることで映画は、工場における工業労働者の労働能率に当てはまるのと同じ方式で、人間の振る舞いの全領域を装置において測定するのである。（G.S. I.3. S.1048）

問題は、映画のこうした展示可能性も制限された形でしか群集に提供されず、そしてこの制限的用法こそ、具体的な映画装置を含んだ配置としての「装置」の作動にほかならないということである。

<sup>28</sup> ミリアム・ブラトゥ・ハンセン（竹峰／滝浪訳）：映画と経験 クラカウアー、ベンヤミン、アドルノ（法政大学出版局、2017）304頁を参照。

<sup>29</sup> Béla Balázs: *Schriften zum Film Erster Band*. München, Berlin / DDR, Budapest, 1984 S.100.

<sup>30</sup> Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a.M., 2001 S.65.

分析・測定から割り出される平均労働時間から<sup>タスク</sup>課業が基準として定められ、労働者に課される。科学的管理法の分析過程において「人間」は、運動力学的な諸局面の瞬間的イメージへと徹底的に解体されるのだが、分断された運動のイメージがそのまま労働者の知覚のために上映に供されるということはない。イメージがその断片性・瞬間性において検討されるのは少数のテクノクラートの研究室に限定されるのであり、労働者はその分析の結果割り出される労働基準に準拠させられるのみである。同じように、個々の写真の「視覚的無意識」を見分しその<sup>モンタージュ</sup>接合を検討するのは映画編集者なのであり、観客はそこから再統合されたイメージを見るに過ぎない。

むしろ映画は労働者に、彼らが労働において被る機械的馴致に対する憐れ慰撫をもたらすために利用される。「芸術[＝映画]が供すべき気散じを通して、統覚の新しい諸課題がどれだけ解決可能なものとなっているのかがひそかに検査・制御されるのである」。(G.S. VII.1. S.381) 「コントロール」は少数のテクノクラートに握られているのだ。労働者たちは、自分たちの動作の断片的諸側面からはむしろ気を逸らされてしまう。映像に単なる断片的イメージではなく、統一的対象や意味を認める統覚が、放心したように画面を見つめる観客に流し込まれるのである。

映画やその他の消費体験に浸ることで、たとえばヴァイマル共和国期の新中間層は、<sup>31</sup>プロレタリアートとは違う上等な労働主体としての自己幻想を維持しようとするだろう。映画はまさしく主体化「装置」の一部として機能するのだが、様式化された政治ドキュメンタリーや捏造ニュース映像よりも、現実を忘却することによる「主体」としての自己幻想の維持という消費体験を提供するメロドラマによってそうするのである。ベンヤミンが懸念する「政治の美学化」(Ästhetisierung der Politik)においては「主体」は、美学的に演出されたイデオロギーに対する集団的熱狂によってではなく、政治的現実感覚の「麻酔」(An-ästhesie)によって集団的抵抗の可能性を奪われた「主体」として維持されるのだ。

『複製芸術論』のための覚書は、映画が単なる娯楽ではなく労働との連続性をしめす装置であることを示している。「(……)生産過程においてあれほど決定的な役割を演じる流れる帯(das laufende Band)は、いわば消費の過程においては映画フィルム(Filmband)によって代表される(……)」。(G.S. I.3. S.1040) テイラー＝フォードの原理を象徴するベルトコンベアによって労働と消費は媒介される。この場合、労働者＝消費者が自ら意識的な主体性においてかかわることができるのは、流れ＝作業としてやり過ぎされ、<sup>32</sup>科学的管理法によって計量される労働と、最低限の入場料で享受することができる映像の流れに限られるのである。

<sup>31</sup>単なる労働者とは異なる上等な主体としての自己幻想を維持するために、新中間層が浸るヴァイマル共和国期の娯楽に関しては、クラカウアーのルポに記録されている。Vgl. Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Frankfurt a.M. 1971 S.96f.

<sup>32</sup>フォーディズムの名付け親であるアントニオ・グラムシは、機械労働への適応によって労働者の頭脳は白昼夢のような放心状態に陥ることを認識している。デイヴィッド・フォーガ

フーコーの発言をもじって次のように総合することができるだろう。「視覚的無意識」の断片的イメージを知覚するのではなく、自己と世界の、幻想を含めた調和的な表象を連続的に統覚する限りにおいて、映画観客は、「身体の牢獄」としての「魂」をダウンロードされる。

19世紀から20世紀にかけて、それまでの人類が目にするものがなかった、人間や世界のミクロな諸側面が、技術によって知覚・登記可能となった。人間と世界の伝統的な表象とそれに基づいた権力構成にとってこの近代の技術環境は間違いなく危機を意味していた。「装置」はこの危機に因應するように配置され機能する。群集が統治を外れたところで「視覚的無意識」と決定的な出会いを果たし、革命的な自己意識を獲得する前に、「視覚的無意識」の断片をつなぎ合わせて美学的スペクタクルへと変換するのである。

### 遊歩の躓き、瞬間写真のショック

生産におけるベルトコンベアのリズムには、映画フィルムの回転・流れが消費のリズムとして対応するとベンヤミンは考えている。観客群集は、映画を美学的対象として眺める限り、生産と消費の連関に絡めとられてしまう。労働の勤勉な主体性からの一時的解放と思われる体験こそが、再生産レクリエーションという形で主体化「装置」の作動に組み込まれているのである。フーコー曰く、「我々の＜解放＞こそが肝心なのだ」と我々に信じさせることに、装置のアイロニーがある」。<sup>33</sup>「装置」によるこの見せかけの「解放」を退けたところにこそ、映画の解放的な可能性を探さなくてはならない。

「映画においては、形式的原理として、ショック風の知覚（die chockformige Wahrnehmung）が適応される。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、映画においては受容の基礎となるのである」。（G.S.I.2.S.631）流動帯＝ベルトコンベア（Fließband）の連続的な流れと、「ショック風の知覚」がここでは未分化なまま並べられている。「ショック」は、労働者／購買者としての主体性に観客が一致・同化する限り、連続的な感情移入を前に容易に忘れ去られてしまうものなのである。

19世紀、美的享受の主体として遊歩者が形成されるのは、間近に触覚的に迫ってくる街路の喧噪・刺激をいなす放心した「慣れ」の麻酔力によってである。「問い」が提出される。ショック体験が標準状態（Norm）となってしまった経験において抒情詩はどのように基礎づけられ得るのか」。（G.S.I.2.S.614）この「標準状態」にお

---

チ編（東京グラムシ研究会監修・訳）：グラムシ・リーダー（御茶の水書房、1995）365頁を参照。

<sup>33</sup> Foucault: *Euvres II*. p.736.



いては、本来個々の歩行する肉体の離散的継起であるはずの雑踏もベルトコンベアのような平滑性に均された「流れ」として享受されるのである。<sup>34</sup>

ボードレールにおいて都市の街路は喧噪を濾過されたところで夢像として凝結してくる。しかしボードレールが近代の詩人となり得たのは、「ショック体験」を惰性の「標準状態」から突出させる経験の暴力性故であることを、ベンヤミンはアレゴリーという詩法の使用に見ている。「ボードレールのアレゴリーは、自身を取り巻く世界の調和的なファサードを剥ぐために必要であった暴力性の痕跡をとどめている」。(G.S. V.1. S.414.) 自然に散らばる諸表徴を調和的な意味の世界に統合する象徴の美学に対してアレゴリーは、意味と自然の隔絶をむしろ際立たせる。自然として都市から採取された諸表徴は、特定の意味を決定的に指示することができず、剥がれ落ち散らばってしまう。

「調和的」であるが、しかしそれ故に近代人を牢獄のように囲い込むように思われる世界の「ファサード」から、その微細なほころびを顕在化させ、日常に埋没している「視覚的無意識」にあらためて注意力を注ぐ。こうした眼差し・知覚の変容は、主体自身を揺るがせる経験であるがゆえに、「ショック」として記述される。

ボードレールの散文詩「後光の喪失」(Perte d'auréole. 1863)を例にとる。悠々と街路を闊歩する遊歩者である「私」が、馬車を避けるために泥の中に不様に飛びのいた瞬間、「私の後光が、急な動きのなか私の頭から舗石上の汚泥に滑り落ちてしまったのです」。<sup>35</sup>「後光」(auréole)とは、都市の光景をアウラの的に享受する美学的主体の証であるのだが、街路でのアクシデントに思わず反応してしまう肉体的敏捷性のために遊歩者は、こうした主体性・主観性を瞬間的に捨てることになる。ベンヤミンは『一方通行路』(Einbahnstraße. 1928)において次のように書いている。

「未来の脅威を満たされた今へと変える、このただ唯一望ましい精神感応の奇跡は肉体的な当意即妙のなせる業なのである。(.....)驚愕のしるし、不幸のイメージとなるかと見えていたものを[躓く者]は肉体を介して寸刻へとつなぎ止め、自らの方を肉体の従僕と成す」。(G.S. IV.1. S.142)

観察主体の安定した視座を崩してしまう肉体的反応の飛び上がりにおいてこそ、危機の瞬間の「今」が体験の意識的持続から断片として取り出され、「弁証法イメージ」(G.S. V.1. S.595)が瞬間写真のように知覚され刻印される。『一方通行路』から『パサージュ論』にかけて、ベンヤミンが追求するモダニズム的知覚はおおよそこのような図式に還元することができる。

「ショック風の知覚」の例として、「ボードレール論」の核心にそえられている一編、「通りすがりの女へ」(À une passante.1860)においては、街路雑踏の美学的享受を妨害するノイズこそが、当意即妙の知覚のトリガーとなっている。「街路は私

<sup>34</sup> 「非連続性」や「断片性」が本来日常茶飯事となった時点でこそ、それらを連続的な流れにおいて表象しようとする「市民的個人の意味・感覚の経済」(Sinnökonomie des bürgerlichen Individuums)については、Vgl. Heinz Brüggemann: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Frankfurt a. M. 1989 S.264.

<sup>35</sup> Baudelaire: Le Spleen de Paris. p.198.

のまわりで、耳を聳さんばかりに喚いていた。(.....) 一閃.....それから夜! ——逃げうせる美しい女、/その眼差しで、私はいきなり生まれ直した」。<sup>36</sup>「私はいえ、気のふれたやつのように身をひきつらせ (.....)」ここに表現されているのは、観相学的視覚享受の主体化作用から遊歩詩人を瞬間的に引き剥がす肉体的ショックの経験である。「女」のイメージは感情移入を働かせる前に詩人の眼差しを通り過ぎる。街路雑踏の喧噪と行き交いの間を一瞬通り過ぎる「女」のイメージを素早く捉えるために、遊歩詩人は美学的享受の主体の徴である「後光」を取り落とす。遊歩者の眼差しは主体性を剥奪されることで、19世紀後半の発明である瞬間写真を先取りするように、ピュシスの表徴 (Physiognomie) を克明にとらえる機械の眼差しとして生まれ変わるのである。

遊歩者が眼差しを泳がせる「街路」をベンヤミンの盟友クラカウアー (1889-1966) は後年、優れて映画的な場所と名指すことになる。「拡大された意味での街路は儚い印象と偶然のめぐり逢いの舞台であるだけでなく、生の流れ (Fluß des Lebens) が必然的に支配的となる場所なのである」。<sup>37</sup> 遊歩者にとって、「群集とは波立つヴェールなのであった。(.....) 通行人の無定形の雑踏 (.....) この雑踏に一つの魂を付与すること、これは遊歩者独特の関心である」、(G.S. I.2. S.618, 622) というベンヤミンの言は、生の哲学の影響を受けたクラカウアーの映像美学を裏付けるだろう。「魂」を与えられ「ヴェール」というしなやかな帯のイメージに媒介された雑踏・群集とは、19世紀のフィルムでありスクリーンである。

だがベンヤミンは街路の雑踏に遊歩者が視覚的に享受できる対象のみならず、むしろそうした独りよがりな享受を危機にさらしてしまうような、ある種の自己産出性をも認めている。<sup>38</sup>「この現象は、帆船の運行が風に依るように、ただ雑踏に依っている。(.....) 人ごみの中で黙して運ばれていくことで謎めきながら、見知らぬ女が詩人の眼差しとすれ違う」。(G.S. I.2. S.622f.) 雑踏は「女」を遊歩者の眼差しに運んでくるだけではなく、観照の隙を与えずすぐさま遠ざけもするのであり、知覚を不随意的な反射運動へと限定することでこそ、詩に痕跡を残している。

ベンヤミンにおける群集とは極言すれば、個人の注意・関心を酷薄に逸らしてしまふ近代以降の技術・都市環境の力動である。群集は個人の静謐な観照・集中を許さないゆえに、19世紀型の近代的言説においては否定的な位置づけを被るのである

---

<sup>36</sup> Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Deuxième édition revue, 1996 p.133-134.

<sup>37</sup> Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Hrsg.v. Karsten Witte, Frankfurt. a.M., 2012 S.110.

<sup>38</sup> たとえば、「群集は一つの母型 (matrix) 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が新たに生まれ変わるのである」。(G.S. VII.1. S.380 u. I.2. S.505) という言を解釈しての、「マトリックス」としての「群集」の「産出的機能」(eine generierende Funktion) については、Vgl. Koch Gertrud: Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart. Berlin 2016, S.176f. 付言しておくならば、ラテン語の「母/母体」という語源を表示するように「マトリックス」は『複製芸術論』いずれの稿でも小文字表記になっている。そのことはつまり、「生まれ」によって規定される「国民」(natio, Nation) という枠組みには収まらない、産出的機能が群集=母型には認められる。

が、ベンヤミンはこの否定性を逆手にとって、むしろ権力に対する抵抗、近代社会の閉塞を打破する可能性を託すのである。

群集の自己産出性がそれ自体で解放的可能性をもつということはない。群集はあくまで、近代の技術的環境の影響を受けてその都度現象してくる力動的原理である以上（G.S. II.1. S.310）、この技術的影響をいかに調整するかが、抵抗や革命の可能性を規定する。そうであるがゆえに、美学史的記述との齟齬をきたしてまでベンヤミンは『複製芸術論』を政治的宣言によって始め、政治的宣言によって閉じるのである。<sup>39</sup>この齟齬は「ボードレール論」をはじめとしたベンヤミンのテクストのここに現れているのだが、我々はこの齟齬を、むしろ群集をめぐる言説を含めた「装置」自体が内包する亀裂の可視化と見なし、そこから肯定的可能性を奪取するべく読解を組織するのである。

労働と映像消費をベルトコンベアによって媒介させるベンヤミンは、連続性に媒介されつつも、そのことによって一層際立つ非連続性、つまり「間欠性」（Intermitenz）こそ映画のテンポであると確認する。（G.S. V.2. S.1011）映像の間欠性がチャップリンの小刻みな身振り（「神経接続」Innervation G.S. I.3. S.1040）に現れていることを確認するベンヤミンは、ブレヒトの叙事演劇に関して次のように述べている。「劇筋に従って演技する者を中断すればするほど、我々は身振りを得ることになる」。（G.S. II.2. S.521）「現実の生の流れにおけるせき止め、この生の流れが立ち往生する瞬間は逆流として感じられる。驚きがこの逆流なのです。静止状態における弁証法がこの驚きの本来の対象なのです」。（G.S. II.2. S.531）「静止状態における弁証法」（Dialektik im Stillstand）とは「弁証法イメージ」の様態を名指したものである。歩み・視線の平滑運動が瞬間的に雑踏の刺激の応酬においてせき止められ（Stauung）、「驚愕」（Staunen）の電流に「身をひきつらせる」、脱主体化の瞬間に閃く、脱価値・脱連関的イメージをベンヤミンは救い出そうとするのだ。

雑踏を「流れ」としていなす慣れが中断されることでこそ、遊歩者は群集のピュシスとしての力動に対して肉体的に開かれ、全身「視覚的無意識」の撮影装置として「生まれ直す」。「一閃……それから夜！」（Un éclair... puis la nuit!）<sup>40</sup>「パチリ」という瞬間写真のシャッター音（Knipsen）の代わりに雑踏の喚きが響く中、通り過ぎる「女」の一瞬のイメージが「死後的ショック」（postumer Chock G.S. I.2. S.630）として記憶される。視界から消え失せる「女」のイメージが、以後、詩人の記憶において「死後的に」反復再生されるのである。

同時代の技術であるダグレオタイプに対しては留保付きの評価を下していたボードレールであるが、当時まだ実現されていないはずの瞬間写真を、遊歩における当意即妙の知覚と記憶によって疑似的に作動させてしまう。瞬間的イメージの記憶へ

<sup>39</sup> このちぐはぐさを友人ショーレムに指摘されたベンヤミンは、次のように強弁したという。「ぼくの仕事の前半と後半を結びつける哲学がない、ときみはいうが、それを有効なかたちで提出することになるのは、ぼくであるよりもむしろ、革命だろう」。ゲルショム・ショーレム（野村修訳）：わが友ベンヤミン（晶文社、1978）252頁。

<sup>40</sup> Baudelaire: Les Fleurs du Mal. p.134.

の思わぬ刻印をもたらすきっかけとなる「ショック」は、「耳を聳する」ノイズという形で、街路上の群集から発せられている。こうした群集に囲まれながらの、「女」のすれ違いのイメージの知覚において遊歩者は、美学的な主体ではもはやなく、疑似的な記録・映写装置と化してしている。群集は内的なファクターとして主体の脱主体化＝機械化に作用している。観客集団もこのように、映画装置から受動的にイメージを受け取る存在ではなく、イメージの分節そのものに関与するファクターとして救い出されなくてはならない。

### 肉体的ざわめきの窃視症的消費への整備

雑踏・群集は、遊歩者の眼差しと「女」のイメージを、「ショック」において遭遇させる。群集こそ、街路での当意即妙の知覚という出来事の能動的ファクターなのであり、詩人が主体性を喪失しこの群集の中に埋没していく瞬間においてこそ、イメージは、遊歩という持続的体験から破壊的に取り出されてくる。

『複製芸術論』は、技術にだけ注目した論考ではない。映画技術は、それを見る観客集団の能動性を刺激する限りにおいて肯定的に検討される。19世紀の遊歩詩人が都市の街路で経験した雑踏の衝撃は、20世紀の映画観客のうちにくすぶっている。「私にはますます明瞭になってきたことなのだが、トーキー映画の普及は産業の所為として観察されねばならないのであり、この所為は、コントロールの難しく政治的に危険な反応を促進するサイレント映画の革命的優位を打ち砕くべく定められていたのだ」。(G.S. I.3. S.1033) 映画を政治的に利用することを望む為政者たちは、観客が露骨な政治的演出を避ける傾向にあることを認識していた。政治の美的演出による陶酔 (Rausch) から、前線と銃後の現実感覚に対する麻酔 (Rausch) 効果の方に戦略をシフトすることになる。ファシズムと手を組むことになった巨大産業下のトーキー映画が麻痺させようとしたのは、次のような観客集団の自発性にほかならない。「(.....) ほかのどこよりも映画館においてこそ、その総計が観衆の一塊の反応を構成する個人の反応が、間近に迫る集結・動員 (Massierung) によって最初から惹起されるものであることが明らかになる。そしてこの個人の反応は表明されることで、コントロールされるのである」。(G.S. VII.1. S.374)

この「コントロール」は、テクノクラートや投資技術による「管理」ではなく、<sup>コントロール</sup> 集団の成員がお互いの肉体的反応に対して開かれており、反応がまた反応を呼び起こす、瞬間的なフィードバックの応酬である。規律権力の後にくる管理型権力であれば、「集結・動員」をヴァーチャルな次元において捉え、集計的に割り出される群集の傾向性<sup>マス</sup>に対して調整・操作を講じるだろうが、サイレント映画の観客集団が「政治的に危険」なのは、視覚に対する反応が、その都度の具体的・肉体的集合によって不確定要素の度合いを増すからである。

ベンヤミンの言う「集結・動員」は、たとえば上意下達 of 「強制同一化」(Gleichschaltung) とは異なる集団の自発的作動を指す。ある覚書においてベンヤミ

ンは、『複製芸術論』よりも直感的なかたちで、映画の可能性をファシズムに対置させている。「ヒトラーの信奉者たち／チャップリンの観客と比較すべし／チャップリンは犁の切っ先、群集の中をつき通って行く。哄笑が群集をほぐす」。(G.S. VI. S.103) サイレント映画の上映空間において観客は、お互いの肉体的反応である哄笑 (Gelächter) に開かれている。チャップリンのギクシャクした動作を見た観客の哄笑が、個人として映像に没入しようとする美学的な主体をほぐし解体するのである。

ベンヤミンにとって映画とは、エイゼンシュテイン (1898-1948) の「戦艦ポチョムキン」 (1925) のように内容として露骨な政治性を帯び革命を訴えるものというよりも、何よりもミッキーマウスやチャップリンのギクシャクした、非人間的な澁澁さによって観客に笑いを誘うタイプの映画であった。「横隔膜の振動」 (G.S. II.2. S.699) という肉体の微細な運動によって群集が「ほぐされる」ことが、群集の政治的主体化、階級としての一体性の醸成などよりも優先される。<sup>41</sup>

詳細をここで論じることはできないが、『複製芸術論』などベンヤミンの「メディア論」はメシアニズム、つまり神学による媒介を受けており、「救済」に関わる限りにおいて映画や写真は思考の対象となるものとされる。<sup>42</sup>映画を見ることが、即「救済」につながるとは考えられないが、差し当たって次のような推測をすることが許されよう。今まさにスクリーン上を通り過ぎようとしているイメージを、持続的な精神集中によってではなく、他の観客の反応など外的要因によって気が散ってしまうまさにその瞬間、当意即妙によってとっさに知覚することは、『歴史哲学テーゼ』 (Über den Begriff der Geschichte. 1942) にあるような、「メシアがそれを通して到来し得る小さな扉」としての「諸瞬間」 (G.S. I.2. S.704) に対する感覚を訓練する機会なのである。「歴史の天使は顔を過去の方角に向けたのだ。我々の前に一連の出来事が現れてくるところで天使は、止むことなく瓦礫に瓦礫を重ねては彼の足もとに投げつけてくる破局を唯一見るのみである」。(G.S. I.2. S.697) 写真やギクシャクした映像は、破局としての歴史において、虚しく積みあがっていく「瓦礫」と換喩的に結ばれる。

歴史の「瓦礫」に注がれる「天使」の眼差しは、人間の意志的な注意力よりも、離散的にイメージを登記するカメラに近い。観客は「ショック」によって瞬間的に・一時的に、機械的な眼差しに接続される。「天使」は無力に後ろ向きのまま嵐のような風に吹き飛ばされてしまうのだが、ベンヤミンは機械的 eye 差しの接続に

---

<sup>41</sup>ベンヤミンは本文中のような映画観客の「哄笑」に、「精神的な接種」 (psychische Impfung)、「群集病理の早計で治癒的な噴出」を見ている。(G.S. VII.1. S.377)「接種」とは、あえて病原体を体内に引き入れる集団的措置である。権力から一方的に群集に向けられる衛生措置の伝播装置としての映画を、群集の自己治癒的な運動へと誤用する可能性が検討されなくてはならない。集団感染を恐れる権力による統制から、治癒的な集団感染のために映画装置を奪還するのである。

<sup>42</sup>例えば、山口裕之：映画を見る歴史の天使 あるいはベンヤミンのメディアと神学 (岩波書店、2020) 185-214 頁を参照。

において、まさしくこうした受動性を覆すような力動が集団によって出力されると考えている。

「人間の生における役割が日々増している装置との関わりによって規定された統覚と反応において人間を訓練することに、映画は役に立つ。この装置との関わりによって人間は学ぶことになる。人類の基本的なあり方が、第二技術によって開示された新たな生産力に適応した時をもってはじめて、この装置に隷属してしまっているという状態が、装置による解放に場所を譲るだろうということ」。 (原文の強調は通常の字体に直して引用 G.S. VII.1. S.359f.) この場合の「統覚」 (Apperzeption) は、伝統的な哲学概念としてではなくベンヤミン独自の用法として理解する必要がある。つまり、「(.....) いわば知覚主体と知覚される事物、ベンヤミンの文脈では身体と装置との間の界面 (.....) を統御する作用と取るべきで、<反応 Reaktion> とは、それを行為へともたらず作用である」。<sup>43</sup>権力は「身体と装置との間の界面」に滑り込むようにして作動するだが、集団的肉体という要素は、この権力の滑り込みに対して攪乱的に作用する。ベンヤミンの言う「統覚」は、たとえばカントの言う「自己自身の意識」 (Das Bewußtsein seiner selbst) <sup>44</sup>としての「統覚」ではなく、むしろそうした「我」も認識・知覚の統合的作用も欠いたところで外界からの刺激を外界への反応へと直結させる インターフェース 界面の原理なのである。

フーコー的な意味での「装置」はこうした統覚／反応の短絡を制御して、観客群集を美学的享受の主体として構築するのだが、それはサイレントからトーキーへの映画の基本仕様の転換とともに進行する。集団がショック・反応を伝播させることによる注意力の間欠的「散逸」 (Zerstreuung) が、映像享受に対するノイズとして抑制されてしまい、作品に含まれた音声によって保障される連続的な体験に耽溺し集中する個人＝主体的な受容態度へと整えられていくのである。こうした、それ自体破局的な歴史の局面において『複製芸術論』は書かれている。

写真のギクシャクした継起としての映像、初期映画の「シュッシュッと噴き上がる」「新しいイメージ世界の間欠泉」 (G.S. III. S.151f.) が、なだらかに整除されていく技術的完成も、サイレントからトーキーへの転換と並行して行われる。「まさにこの同時に起こる音こそ、映画に毎秒二四コマ (テレビは二五コマ) という不可侵の録音、コマ送り速度を固定させ恒久化させたのだ。これに対し、それまでの撮影速度は、ほぼ一六コマから二〇コマの間でばらつきがあったし、映写段階では、

<sup>43</sup> 大宮勘一郎：労働への動員か遊戯への接続か [「新しい人間」の設計図 香田芳樹編著 青灯社、2015] 309頁。

<sup>44</sup> Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft I. Frankfurt a. M. 2014 S.93. 「アウラ」や「触覚」 (taktil, haptisch) などに言えることであるが、他の著者 (この場合はクラークスやリーグル) から用語を借用する場合でも、ベンヤミンは言わばそれらの語を自らの思考のアレゴリーとして使用するのであり、引用元の語法からベンヤミンの論旨を追求する解釈は、テキストそのものの志向からは逸れてしまう傾向があることを指摘しておく。ベンヤミンのテキストには、語を言説的規定から引き剥がして我有化しててしまう強烈な磁場が働いており、この我有化は同時代の盟友たちや我々後代の解釈者だけでなく、ベンヤミンその人の意識から外れたところで作用している。

興行主の都合や劇場の上映時間の配分によってかなり自由に映写速度を速めたり遅らせたりしていた」。<sup>45</sup>おさえる指のさじ加減で「素早くかすめ疾走してゆく」（G. S. IV.1. S.304）「パラパラ漫画」風の、触覚的なイメージ受容が、音声と同期した映像の「流れ」に対する窃視症的<sup>46</sup>な感情移入に転換されるのである。

『複製芸術論』の前身をなす論考「写真小史」（Kleine Geschichte der Photographie.1931）には次のようにある、「（……）事物を自身の、それよりもむしろ群集の方へと〈より近くにもたらす〉ことが今日の者たちの、まさしくすべての状況における一回的なものの複製による克服と同じように情熱的な一傾向なのである」。（G.S. II.1. S.378f.）特権的な自己の「魂」を対象に移入し没入する美的享受などは打ちやっけてしまい、多数の肉体によって対象を囲い、細かく砕いて分有することにこそ、技術・メディアに触発された群集の自発性・力能がある。「芸術作品を前に集中する者はそのなかへと没入する（……）。それに対し拡散した群集（die zerstreute Masse）は芸術作品の方を自己のうちに沈めるのだ。群集は波の衝撃として作品のまわりを戯れ動き、洪水に包み込む」。（G.S. VII.1. S.380）

現実のリアリスティックな再現ではなく、それまで意識・知覚されてこなかった「視覚的無意識」を強調する、ギクシャクした挙動のイメージ断片は、映画の基本仕様がトーキー化する中で、ベルトコンベアのよどみない連続性へと均されてゆき、観客も、かつての独りよがりな遊歩者のような美学的主体として慣らされてゆく。観客集団が「肉体的<sup>フィジカルな</sup>ショック効果」（G.S. VII.1.S.379f.）の相互伝達によって映像を「パラパラ漫画」のように、言わば再び写真化し、<sup>47</sup>断片化して知覚するための、対抗（あるいは退行）「装置」として映画（あるいは映画館 das Kino）を思考することは、現在の我々にも残された課題である。

ベンヤミンが「視覚的無意識」の概念を打ち出すのは、メディアによって強調される視覚的表徴の（事後的）解釈可能性だけでなく、究極的には視覚の無意識的作用を行為へと直結させる可能性を見込んでのことである。「肉体・自然」（Physis）が生理学もの／観相学（Physiologie/Physiognomik）におけるような観察対象としての視覚性から破壊的に取り出され、直接に反応を意識や集中力を迂回して惹起する力動として作用するに至ることが「装置」の（『複製芸術論』におけるベンヤミンの図式で言うならば）コミュニズム的な、生産的な誤用となるのである。革命的行動はこうして「膝蓋腱反射」（Patellarreflex G.S. V.2. S.639.）のように、「統覚」と

<sup>45</sup> ミシェル・シオン（川竹／ビノン訳）：映画にとって音とはなにか（勁草書房、2003）73-74頁。

<sup>46</sup> 1904年頃までの映画を「露出狂的」、以後の物語映画の受容を「窃視症的」という区別を提示する論考としては、北村匡平：24フレームの映画学（晃洋書房、2021）14頁を、観客の肉体性を捨象したところで標準化される「単独かつ遍在的な制度的窃視症の眼差し」については、Noël Burch: Life to those shadows. translated and edited by Ben Brewster University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1990 p. 216.を参照。

<sup>47</sup> ベンヤミンの「パラパラ漫画」における映画の静止画への分解については、Vgl. Miriam Bratu Hansen: Benjamin's Aura in: *Critical Inquiry* 34 Winter (2008) p.336-375.

「反応」の意識を「すっ飛ばした」「神経接続」(Innervation)の繰り返しの中で成就するのである。<sup>48</sup>

主体以下の主体のざわめきへ

群衆(集)論、あるいは大衆論としてまとめられる一連の思考の系譜がある。ギュスターヴ・ル・ボン(1841-1931)の『群衆心理』(1895)やオルテガ・イ・ガセット(1883-1955)の『大衆の反逆』(1929)に顕著なようにそれらは、市民的伝統に支えられた個人の立場から、こうした個人をも飲み込んですべてを平準化し、文化・文明を破壊する群衆という近代のファクターに対する不安・憤りの表明として読むことができる。ホルクハイマーとアドルノらによる批判理論はそれに対し、そもそも近代においては、個人の特性としてことさら表示される個性というものの自体が、群衆に買われる商品のように、群衆の存在の刻印を受けたものでしかなくなっていくことを確認する。フーコーの次のような発言も、群衆論とそれに対する批判・反省の系譜に位置づけることができる。

今日では個性は権力によって完全に制御されており、我々はずっとところ権力によって個性づけられている、そう私は思います。言い換えれば、個性化が権力に対抗するものであるとは私はまったく思わない、ということです。その反対に、我々の個性、各自の義務的な同一性は、権力の効果であり道具なのです。権力が最も恐れているのは、集団の力、集団の暴力です。権力は集団の力を個性化という技術で中和しようとしています。(「狂気、権力の一問題」)<sup>49</sup>

権力が「装置」によって、人々の個人主体化を促すのは、人々が集団として力能を思わぬところで発揮するのを防ぐためである。

フランス大革命の余波にある19世紀初頭を「国民」(Nation)概念の黄金期として設定するならば、その後の国民国家は、この黄金期からの頹落、人々を個人として切り離しておきながら、集計的に統合する「装置」が、たまさか形成する図柄のようなものに過ぎない。18世紀以降の統治は、国家よりも市場の方に「装置」を準拠させるという前提がフーコーにはある。個人の孤絶を眩惑的に媒介してしまう力学を、ベンヤミンも国家ではなく市場に見ている。国家や国民、民衆・民族などい

<sup>48</sup> 「膝蓋腱反射」という言い方でベンヤミンが提示しようとしているのは、あえて危険を試す「遊戯」(Spiel)である「賭博」(Spiel)における、身体と事物の「頭をすっ飛ばしての了解」(über den Kopf hinweg sich verständigen G.S. IV.2. S.776)としての「神経接続」である。遊戯/賭博の哲学はベンヤミンの群衆論/映画論でも重要な契機であるが、本稿では取り上げる余裕がないためここに引用を挙げるに留める。「賭博とは(……)本当に、人工的に作り出される危険なのである。そして賭博をすること(Spielen)は、我々の当意即妙を幾分冒瀆的に試みることなのである。というのも危険においては身体が事物と実際に頭をすっ飛ばして了解するのである」。(G.S. IV.2. S.776)

<sup>49</sup> 『ミシェル・フーコー思考集成V』(蓮實/渡辺監修 筑摩書房、2000)241頁。



かなる名称が用いられようとも、それらは市場の露骨さを覆い隠す<sup>ファンタスマゴリー</sup>「幻影」でしかない。ボードレールはこの幻影に一部加担しながらも、詩作と売春を並べるシニカルな露悪性によって少なくとも、読者＝納税する投票者を民衆と取り違えるヴィクトール・ユゴー（1802-1885）とは一線を画している。

「これらの人々は具体的な人ばかりとして自己を表象するのであるが、社会的にはしかし抽象的に、つまり自分たちの切り離された私的利害のうちにとどまるのである。そのモデルは、——それぞれが自分の私的利害のうちに——市場において〈共通の事物〉のまわりに集まる顧客たちなのである」。(G.S.I.2.S.565) 市場とは、個人＝主体として労働し消費し、そして投資する人びとが、その孤絶故に発生させてしまう力場である。19世紀以降権力は、こうして個人主体性のうちに原子<sup>アトム</sup>のように孤絶したまま、想像的に互いを表象し合う群集の作動との函数関係において生じることになる。

科学的管理法の恩恵を受け小財産を成した労働者が更なる利得の拡充を図る、個人投資家としての挙動が累積した先に世界恐慌がある。ベンヤミンは恐慌後の産業複合体によるトーキー映画への転換が、「ファシズムによる国民的利害の強調」と同時に進行するとしている。(G.S.VII.1.S.357)

主体の実質的・物質的基盤を提供する代わりに、ファシズムと結託した資本は主体の幻影を見せかける展示装置を操業する。予算を局所的に投じてなされた失業対策を全ドイツ的な達成として喧伝し、再軍備化によって従来<sup>の</sup>重工業産業構造を強制的に活性化し、徴兵を行う。実際の軍務は人間の主体性を徹底的に奪うものであるが、対仏電撃戦などでは、薬物による文字通りの麻酔・陶酔がこうした脱主体化を暴力的に克服せしめた。国家の構成物質と化し主体性を徹底的に奪われた原子的個人は、パンフォーカスや空撮による全体の展示において、自己の主体性が何倍にも膨れ上がるのを享受する。こうした壮大な国民のイメージに飽いた銃後の人びとは、戦場と政治の現実を捨象した「人間」を映し出すメロドラマの消費に溺れることになる。

ベンヤミンは「シュールレアリスム論」において、群集による映画受容の美学、そしてチャップリンにおける細切れの身振りへの注目につながることになる「イメージ／肉体空間」(Bild-/Leibraum)というヴィジョンを提示している。「この空間の中で、政治的唯物論と自然的／肉体的な被造物が内的人間、<sup>フシク</sup>「魂」、個人その他我々が投げ与えてやりたいと思うものを弁証法的正義に従って、もはやそこに引き裂かれていない身体部位が残らないように分有し合うのである。(……)このピュシス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・解放となるに至り、そのときはじめて現実<sup>は</sup>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」。(G.S.II.1.S.309f.)

バラバラな肉体とイメージが互いに交響し「神経接続」の電流をほとぼしらせ、主体の幻影を個人として享受する遊歩者的観察者を痙攣的に解体する。「肉体／イ

メージ空間」とは、権力によって構築された個人＝主体が「部分個人」＝個人以下の個人（sous-individus「フーコーのゲーム」）<sup>50</sup>へと解体される、一つのユートピアである。「（……）ホメロスのギリシャ人たちは身体の統一性を指す言葉を持っていませんでした。（……）持ち上がる腕、勇気溢れる胸、俊敏な脚、頭頂で光り輝く兜があったのみで[訳註：いずれの語彙も複数形]、身体（corps）はなかったのです」。（「ユートピア的身体」）<sup>51</sup>権力・資本は肉体同士が互いに勝手に干渉しないように、社会的に分節化された空間において、一つの身体・一つの場所を占有するように、個人＝主体を構築する。職場では全体の生産力向上のために各人の持ち場における能力給が採用され、あらかじめ作品として構成された映像と音声への集中をお互いに妨げないような鑑賞作法が映画館でも標準化される。

結語——オーディエンスとして開かれてあること、ささやかな抵抗

藤木秀朗は『映画観客とは何者か』の序章において、カルチュラル・スタディーズの枠組みを参照しながらそこには収まりきらない「オーディエンス論」を紹介している。「オーディエンス」とは「スペクテイター」と対置される観客の身分であり、「構築主体」（subject）に対する「行為主体」（agent）とも言い換えられる。<sup>52</sup>

生産・興行・映写とそれを取り巻く社会的諸関係からなる「装置」としての映画から影響を受け、その都度抵抗し反応を返しつつも、おおむね「装置」の作動に従う形で（subject to）変化する、そうした「構築主体」として観客が歴史的に記述可能となる。「装置」による「主体」へのこうした作動は、ルイ・アルチュセール（1919-1990）の「問いかけ・呼びかけ」（interpellation）概念をなぞる。生身の人間が、社会における「主体」、すなわち労働者＝消費者としての法＝権利を獲得しようとする自発性自体が、アルチュセールの言う「国家のイデオロギー装置」からの「問いかけ・呼びかけ」に対する応答という形で引き起こされ、「徴募」されるのである。<sup>53</sup>映像に対して肉体的な反応を刹那的に示すに過ぎない集団が、料金に見合うような感情移入体験を求める観客へと「構築」される。

「スペクテイター」は観客の主体性の視覚的対象の享受への限定・閉塞を、「オーディエンス」は視覚外の偶発的な刺激への肉体的な開かれを指す。本稿はこうした図式をひそかに作業仮説としつつ、アルチュセールを批判的に継承したフーコーの「装置論」の枠組みにおいて、<sup>54</sup>行為主体＝オーディエンスとしての観客群集の可能

<sup>50</sup> 『ミシェル・フーコー思考集成 VI』（蓮實／渡辺監修 筑摩書房、2000）426頁。

<sup>51</sup> Foucault (Œuvres II, p.1256-1257).

<sup>52</sup> 藤木秀朗：映画観客とは何者か（名古屋大学出版会、2019）5-12頁を参照。

<sup>53</sup> ルイ・アルチュセール：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 西川・伊吹・大中・今野・山家訳 平凡社、2005] 266頁。こちらでは«interpellation»は「呼びかけ」と訳されている。

<sup>54</sup> アルチュセールが用いる「国家のイデオロギー諸装置」は«appareils idéologiques d'État»であり（アルチュセール：再生産について 335頁）、フーコー的な「装置」（dispositif）とは異なる。（『精神医学の権力』講義 1973-1074、そして『監視と処罰』1975 からフーコーは、

性を、ベンヤミンのテクストを対象に検討してきた。ベンヤミンにおいて、近代の群集はメディアからのイメージ・情報を受動的に受け取る存在であってはならない。「哄笑」などの肉体的<sup>フィジカルな</sup>反応は街路における肩のぶつかり合いや喧噪とアナロジーにとらえられ、感情移入的で視覚的な遊歩に対してと同じように、通常の映像享受の次元においては単なるノイズでしかない。しかし、この遊歩者＝観客個人の主体的享受に対するノイズこそが、「ショック」としてイメージ体験を生産的に断片化する。イメージ体験に没入する個人の単なる集計に代わって、イメージを自らの肉体的挙動（ベンヤミンはこれを「触覚」とも名指す）によって細かく砕いて包摂する、オーディエンス＝行為主体としての集団・群集がここに、瞬間的に現象するのである。明らかに映画館がそのモデルである「イメージ空間」が「肉体空間」として言い換えられるのは、そこでは映写されたイメージだけでなく集団の肉体までもが、主客の区別を揚棄し、お互いにバラバラな「ピュシス」の断片として入り乱れるからである。「オーディエンス」とは、こうした祝祭的な瞬間への開かれた態度である。

我々の居酒屋や大都市の街路、我々のオフィスや家具付きの自室、我々の駅や工場は我々を絶望的に閉じこめてしまうように思われた。そこに映画がやって来てこの牢獄世界を十分の一秒のダイナマイトで爆砕してくれたので、我々は今や遠くに散らばった瓦礫の間での冒険旅行（*abenteuerliche Reisen*）に悠々と乗り出すのである。（G.S. VII.1. S.376）

映画は、あくまで「装置」に対する抵抗・闘争を群集の肉体に轟かせ、群集を「オーディエンス」として開く限りにおいて、「牢獄世界」の破壊につながるのである。

権力の複合的な諸関係の効果であり道具、多重的な「拘置」装置によって服従させられた身体と力動、それら自体この戦略の要素である言説、その対象、こ

---

«appareil»に代わって«dispositif»を概念として用いる。Vgl. Yoshiyuki Sato: *De l'appareil d'État aux dispositifs de pouvoir : A propos de Théories et institutions pénales et La société punitive de Foucault*. [京都大学 ZINBUN 第 47 号 2017] 93 頁) アルチュセールの「装置」は、宗教・教育・家庭・政治など、様々な領域・組織に分けられるものであるが、フーコー的な「装置」は、むしろそうした領域・組織を横断する力学（横断ゆえに生じるのであり、もともと何らかの力が存在していて、それが横断するのではない）を想定している。アルチュセールは「（……）さまざまな<国家のイデオロギー装置>のあいだの<調和>（時として軋みを生じる）が保証されるのは、支配的なイデオロギーの媒介を通してである」、（『国家のイデオロギー装置』342 頁）としているが、フーコーの方法は、そうした装置間の「調和」を司るイデオロギーを退ける。国家やイデオロギーなるものが認められるにしても、それはむしろ、様々な領域における「装置」の配置が一時的に・結果的に浮かび上がらせる絵図に過ぎない。従って近代においては、「市場」の方が「国家」よりも根本的な統治のカテゴリーとなる。

の中心的であり中心化された人類<sup>ユマニテ</sup>=人間性のうちに、闘争が轟くのを聞かねばならない。<sup>55</sup>

『監視と懲罰』の最後にこのように宣言される「闘争の轟き」の聴取は、直接的には「監獄情報グループ」(GIP : Le Groupe d'Information sur les Prisons)による、受刑者を対象にした聴き取り活動を指している。言説から排除されてきた囚人の肉-声を聞くこと、それは監獄における囚人の待遇改善へ向けた社会活動という面を確かに持つ。それを越えて、そこからこの肉-声を広く社会に共鳴させ、個人-主体としての「魂」というミクロな檻に繋留された我々自身の肉体への感応性を開く運動へと波及させることこそがこの宣言の目指すところであると解釈されるべきである。

68年の五月革命がフーコーを権力の研究に向かわしめたということは間違いないが、権力に対する集団的抵抗の可能性などを著作において論じたことはほとんどなく、これに関して我々が引用し得たのは、「装置論」以上に周縁的で断片的な記述・発言にとどまっている。カントにおける啓蒙と批判の関係(両者の「ズレ」)の考察から抽出された、「統治されないための技術」<sup>56</sup>への問いが、晩年の「性の歴史」までも含むフーコーの問題意識を要約している。他者からの、そして他者に対する統治を受け入れるにしても、その内的理由が自己の自律であるような、そうした生の「様式」<sup>スタイル</sup>への問いは、「装置」による主体化・問題化との微妙な関係において生きられるほかない。フーコーにおいて最終的に優勢だったのは、集団的暴力による「装置」の攪乱よりも、うまく隠れつつ(ブルクハルト)、しかし「装置」と完全に無関係にあるのではなく、その主体化作用を受け入れつつ、そこから新たな・別の主体化の可能性によって「装置」を言わば誤用しつつ、自らの実存を作品のように繰り出す生き方の追求であったと言える。晩年のフーコーの『快樂の用法』は、生の諸相を豊饒化・利害化する機能から性「装置」を別なる用法に逸らす可能性の探求であり、それは究極的には、人知れず不毛な死を遂げるための自決をめぐる問いであったと言える。我々はフーコー晩年の『真理の勇気』講義を『生政治の誕生』講義における新自由主義の立場から、つまり、個人的実践としての「犬儒」<sup>キユニコス</sup>(synique)を集団的な統治の基本様式として臆面なく語る「シニシズム」(cynisme)によって逆撫しつつ読解を組織してきた。

フーコーは実存の「作品化」の例としてベンヤミンの「ボードレール論」を参照するのであるが、我々はフーコーの意図をあえて逆撫できるように、一種の群集論として「ボードレール論」を検討した。しかし、ベンヤミンが自らをボードレールに重ねて、雑踏の直中でショッキングな知覚に満ちた遊歩をし、映画館で他の観客と一緒に笑いあったのだと断言することは憚られる。都市の記憶テキストである『1900年ごろのベルリンの幼年時代』において少年ベンヤミンは、事件・事故の残り香のようなものを求めて街路に乗り出すのだが、少年が現場に着くのは、すでに

<sup>55</sup> Foucault Œuvres II p.612.

<sup>56</sup> フーコー：私は花火師です 77頁。

四散した野次馬たちにそうしたかすかな雰囲気は踏み散らされた後であった。（G.S. IV.1. S.291）後年『戦艦ポチョムキン』を見ることができたモスクワの映画館も、数名の観客のみの寒々とした空間に過ぎなかった。（G.S. VI. S.388）ベンヤミンの身体は、集団の能動性に対しては常に遅れをとってしまう（第一次大戦における徴兵忌避、共産党への不参加、シオニズムあるいは知識人のアメリカへの集団的亡命への遅れ）。だからこそベンヤミンにおいて群衆の能動性は、諸々の革命運動などのポジティブの事象からではなく、独りよがりな遊歩などの主体的意図を中断する「ショック」として批評的に抽出されねばならなかった。

自己統治の「様式」への問いにおいて主体であることを受け入れ、集団的運動に対する気後れを感じつつ、完全に避けることはできない集合の機会（都市交通や観劇など）において、「オーディエンス」として他者の肉体に対する感覚を開いておく。フーコーとベンヤミンのテキストから我々は、こうした肉体的実践への要請を受けとるのである。

# Eine Filmwissenschaft, „über den Kopf hinweg“. Dispositiv bei Foucault und Kino/Flanieren bei Benjamin.

Yu SUGAYA

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, Walter Benjamins Gedanken über das Kino vom Standpunkt des „Dispositivs“ aus zu veranschaulichen, dessen Begriff Michel Foucault in seinen diskursanalytischen Geschichtsstudien zum Einsatz bringt.

Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erkennt man eine gewisse Stellung in der Film- und Medienwissenschaft zu. Dabei sollte aber nicht vergessen werden, dass er diesen Essay im Gedankenkreis seines *Passagen-Werkes* und *Baudelaire*, der als dessen „Miniatur“ entstand, überarbeitete. Die Auswirkungen des Kinos auf das 20. Jahrhundert konnte Benjamin erst vor dem Hintergrund der *Urgeschichte des 19. Jahrhunderts* ermessen.

Hingegen beruft sich Benjamin in seinem *Baudelaire* auf den kinematographischen Mechanismus, um die Erfahrungen, die der Menschentyp des Flaneurs im 19. Jahrhundert auf der großstädtischen Straße hatte, der industrialisierten und kapitalistisch umgewandelten Gegenwart verwandt zu beschreiben.

Ein Flaneur wie Charles Baudelaire wagt sich auf die überfüllte Straße, um sich psychisch von den anderen Passanten abzusondern, indem er sich beliebig in deren Gesichter einfühlt. Er behauptet sich als privilegiertes ästhetisches Subjekt in und trotz der Masse. Diese voyeuristische Einfühlungsästhetik wird im 20. Jahrhundert in manchen Spielfilmen standardisiert, was parallel mit der Dressur der Arbeitermasse in der Fabrik einhergeht.

Das Subjekt beweist sich gerade als Untertan (Unterworfenen), wenn es sich in vollem Recht und Genuss wähnt und sich in der geschichtlich und regierungstechnisch begründeten Gezwungenheit der Lage täuscht – so könnte man Foucaults Gedanken seit dem Kurs *Naissance de la biopolitique* (1978-1979) auf den Punkt bringen. Das „Dispositiv“ reduziert sich dabei weder auf ein System wie das Gericht noch auf eine Anstalt oder technische Apparatur wie das Gefängnis, sondern bezeichnet einen Machtzusammenhang, der all dies aufeinander verweisen lässt. Der französische Philosoph arbeitet historisch, um diesen Zusammenhang in seinen diskontinuierlichen Modifikationen zu durchblicken.

Die Unfasslichkeit des „Dispositivs“ besteht darin, dass es Leerstellen oder Spielräume, in denen man sich in der Distanz zum gesellschaftlichen Machtspiel und zur Öffentlichkeit als sich selbst bzw. als Subjekt per excellence vorfinden mag, als Wirkungen und Maschen seines Netzwerks bestehen lässt.

Wegen dieser Anschmiegsamkeit eignet sich der Dispositivbegriff für die Analyse des Flaneurs, dessen widerspruchsvolle Aspekte Benjamin aufzeigt. Einerseits sieht er in diesem Menschentyp einen virtuellen Revolutionär oder Widerstandskämpfer, der mit

Berufsverschwörern und anderen gesellschaftlichen Randphänomenen gemeinsame Sache machen kann. Andererseits bemüht sich der Kritiker Benjamin mit Zitaten von Autoren wie Marx nachzuweisen, wie ein Müßiggänger à la Baudelaire aus dem Marktmechanismus, der damals im Zweiten Kaiserreich im Wachsen begriffen war, einen perversen Genuss zu ziehen wusste. Der flanierende Dichter kann sich in die Masse einfühlen, wenn er davon phantasiert, die „Seele“ wie eine Ware beliebig jedem und jeder auf der Straße zu verkaufen. Seine Seele ist nur deshalb mit anderen tauschbar, weil er gesellschaftlich niemand ist, wie ein Geldschein praktisch unbrauchbar und nichts. Ohne diese Projektion der Einbildungskraft wäre die Großstadtmenge dem einsamen Spaziergang durch die Straßen ungeeignet geblieben.

Dass sich der Mächtigenrevolutionär als ästhetisches Subjekt konstituiert, indem er sich auf die Warenästhetik *avant la lettre* stützt, können wir dahingehend deuten: das „Dispositiv“ modifizierte seine Subjektivierungsfunktion, wie später Gilles Deleuze in seinem Ergänzungstext zur foucaultschen Machtgenealogie den Übergang von der Disziplin- zur Kontrollgesellschaft hervorhebt. Die Subjekte zwingen sich nicht mehr, sondern lassen sich zu Arbeit und Konsum verführen.

Der Flaneur hat mit Arbeit und Kauf eigentlich nichts zu tun. Stattdessen verschwendet er seine verfügbare Zeit mit der müßigen Betrachtung auf der Straße, und wegen dieser ostentativen Müßigkeit fühlt er sich als ästhetisches Subjekt souverän. Doch Benjamin schreibt: der Sandwich-Mann, der mit Reklameplakaten am Rücken durch die Straßen zu ziehen beauftragt ist, sei die zukünftige Gestalt dieses Müßiggängers. Das Zeichen für das selbständige Subjekt wird als das Zeichen für dessen Unterwerfungsfähigkeit umgedeutet. Der Privatmann wird nun zum niedrigsten Tagelöhner genau deswegen, weil er jede Disziplin als unwürdig von sich gewiesen hatte und so zum ästhetischen Genuss Zuflucht nahm.

Benjamin schreibt einerseits, dass der Privatmann mit seinem müßigen Gang gegen die sich auf Fleiß und Konsum richtende Gesellschaft eine gewisse Widerstandskraft hätte zeigen können. Andererseits deutet er den Geschichtsverlauf so, dass aus diesem Einzelgang ein Ur-Subjekt entsteht, dem später der Markt Wert hinzufügen und entziehen kann.

Wir wenden den Dispositivbegriff aber nicht nur an, um in Benjamins *Baudelaire* ein Beispiel des geschichtlichen Prozesses zu sehen, in dem das Subjekt trotz all seiner Widerstands- und Entziehungsversuche in das Machtspiel miteinbezogen wird. Vielmehr sind Flanieren und Ins-Kino-gehen als „Dispositive“ zu verstehen, die sich auch bis zur Zersprengung dieses Machtspiels profanieren lassen.

Bei der Betrachtung auf der Straße und im Kino unterwirft man sich dem ästhetischen Genuss, indem man die kollektive Leiblichkeit vergisst und sich auf die Anschauung der Bilder konzentriert. Das „Dispositiv“ verführt uns, uns trotz des leiblichen Zusammenseins mit anderen von diesen abzusondern und als Individuen, die miteinander nichts zu tun haben, daran teilzunehmen. Bei Foucault ist Subjektivität von Individualität nicht zu trennen. Die Menschen

müssen zuerst als individuelle Subjekte dressiert werden, deren freien Handel und Tausch die Regierung zusammenrechnet.

Benjamins *Kunstwerk*- und *Baudelaire*-Aufsatz behandeln Masse und Kollektiv als das Moment, das die individuelle Subjektivität in produktiver Weise erschüttert. Baudelaires Dichtung dokumentiert mitunter Augenblicke, in denen die optische Souveränität des Flaneurs durch die Straßenmenge zerstört wird, wie auch im Kino das kollektive Gelächter die individuelle Konzentration zerstreut. Beide Phänomene basieren auf der Pluralität der je gegenwärtigen Leiber.

Dass Baudelaires Sonett *À une passante* eine Frau beim Vorbeigehen auf der Straße wie eine photographische Aufnahme darstellt, verdankt viel einem „Chock“, dem der Dichter mitten in der Menge ausgesetzt wurde. In einem gefährlichen Augenblick trat die ästhetische Subjektivität die Apperzeptionsfunktion an den Leib ab, der auf das Mitschwingen mit anderen Leibern reagiert. Wie die Flanerie bei Baudelaire ist das Kino bei Benjamin ein „Dispositiv“, das die Menschen zu individuellen Subjekten zu dressieren bestimmt ist, aber den Zirkel zwischen Wahrnehmung und Reaktion aus der individuellen Subjektivität herausführt und ihn im Kollektiv neu zusammenfinden lässt.

Wie Benjamin die normativ geltende Erfahrung des individuellen autonomen Subjekts radikal liquidiert, erkennt Foucault dem Individuum keine Widerstandskraft gegen die Macht zu. Der französische Philosoph erklärt, dass es die kollektive Gewalt ist, die die Macht am meisten fürchtet und durch die Individualisierung zu neutralisieren versucht. Wie *Surveiller et punir* beispielhaft zeigt, dressiert man sich zum Subjekt dadurch, dass man seinen Körper als eigenes Privateigentum zu behandeln lernt. Bei Foucault ist es der Leib, der dressiert wird, sich aber über die dressierte Subjektivität hinauswindet. Den krampfhaften Kampf, der gegen das „Dispositiv“ und doch nicht anders als im „Dispositiv“ gekämpft wird, hören wir im kollektiven Gelächter im Kino.